PI
0384

BLIOTECA
ACADEMIEI
ICII POPULARE ROMINE

teatrul

5

COLEGIUL DE REDACŢIE

Camil PETRESCU (preşedinte), Simion ALTERESCU,
Aurel BARANGA, Margareta BĂRBUŢĂ, Radu BELIGAN,
Mihail DAVIDOGLU, Lucia DEMETRIUS, Dan NASTA,
Irina RĂCHIŢEANU, Florin TORNEA, George VRACA.

Redactor-şef: Horia DELEANU

pI 0584

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMINE

teatrul

ORGAN AL MINISTERULUI CULTURII ŞI UNIUNII SCRIITORILOR DIN R.P.R.

octombrie 5 1956

Pag.

George VRACA **Actorul şi arta sa** 3
Camil PETRESCU **Între teatru şi cinematograf** . . . 9
Tudor ARGHEZI **Bilete de papagal : A citi — citire** . . 13
A. M. SPERBER **Bertolt Brecht şi teatrul** 15

Florin TORNEA **„Horia", prizonierul mitului** . . . 19
B. N. LIVANOV **Amintiri, gînduri, proiecte** . . . 32
Renée George SILVIU **Elemente de expresie în teatrul de păpuşi** 39

I. M. SADOVEANU **Note despre începuturile regiei romîneşti** 46

CITIND CLASICII

— **B. P. Haşdeu : Mişcarea literelor în Eşi** . 51

PUNCTE DE VEDERE

Toni GHEORGHIU **Regie şi scenografie** 55

Const. SÎRBU **Spectacole în decor natural** . . . 61
— **Se Man Ir : Un teatru tînăr cu o tradiţie străveche** 65
— **Leon Epp : În luptă pentru spectatori** . 69

CRONICA

Horia DELEANU **Fals refugiu** 73
Miron NICULESCU — Pro Sebastian (în loc de cronică) ; **Florian POTRA** — Divertismentul autorului ; Fără balanţă de precizie ; Exemplu bun ; **Mira IOSIF** — Unde este comedia ? ; **Livia MARIN** — Răspuns unei întrebări majore ; **Ştefan Aug. DOINAŞ** — Să nu anticipăm! . 74
Clar — obscur 87

P. 184819

INSEMNĂRI

Pag.

Radu ALBALA — Spectatori mai noi și mai vechi; **I. KARA** — In grădina „Pomul verde"; **Al. DIMA** — Rolul consiliilor artistice; **M. RAICU** — In loc de o discuție la repertoriu; **Al. POPOVICI** — Necazurile unor nopți de vară. 89

MERIDIANE

L. CIULEI — Căutări arhitectonice în teatru . . 97

Știri din . . .

U. R. S. S., Franța, Anglia, R. Cehoslovacă; R. P. Bulgaria, Rodezia, R. P. Polonă, S. U. A., R. D. Germană, Belgia, R. P. F. Iugoslavia, Australia Italia, Elveția, India. 101

CARȚI—REVISTE

R. C. — Două cărți despre teatrul slovac; **Paul B. MARIAN** — *Mărturisiri instructive*; Pitoef innoitorul; **M. MANCAȘ** — Studii și cercetări de istoria artei. . 107

CALENDAR 110

Coperta: Toni Gheorghiu

GEORGE VRACA

Actorul și arta sa

Talentul este flacără vie, este forța cea mai puternică ce-l duce pe artist spre culmile artei sale. Fără talent, nu există adevărată creație artistică.

Dar vremea cînd talentul era socotit un har divin și cînd domnea atotputernică prejudecata că acel care posedă „darul" devine de la sine și în mod obligatoriu, un mare creator, un mare artist, fără să mai depună nici un fel de efort, a trecut. Concepția aceasta, care a dăinuit pînă nu de multă vreme și la noi, reducea problema educării actorului numai la chestiunile practice în legătură cu dobîndirea unei tehnici profesionale, a unei rutine scenice. De aceea, singura grijă a unor astfel de actori era de a-și „lustrui" talentul, de a ajunge la însușirea unor practici meșteșugărești, care să le dea posibilitatea de a obține „efecte de teatru" mai sigure, în cutare sau cutare situație.

Actorul învăța să declame, să rostească fraze cu intonații savante, să plîngă sau să ridă la comandă. El învăța să se miște pe scenă, să facă gesturi impresionante și dobîndea o adevărată perfecțiune în a-și varia mimica după împrejurări. De viața lui lăuntrică, de cultura lui generală, de educația lui etică și intelectuală, nimeni nu se preocupa.

Era vremea cînd teatrul însemna, mai ales, convenție, formalism, cînd arta scenică abunda în rețete prefabricate, cînd jocul actoricesc se baza, îndeosebi, pe „meserie" și rutină...

Dar era și vremea cînd orînduirea socială și politică nu hărăzea actorului alt rol decît acela de măscărici, bun pentru distrarea acelora ce-și puteau îngădui luxul să meargă la teatru. Era vremea cînd actorul era un element cu totul desconsiderat.

S-a vorbit adesea de situația grea și umilitoare pe care o au, în general, creatorii — și între ei, artiștii scenei — în regimurile bazate pe exploatare. S-a vorbit de situația nedreaptă, lipsită de demnitate, pe care o au, în zilele noastre, actorii din țările dominației capitaliste. Dar prea puțin s-a insistat asupra faptului că există o strînsă corelație între această situație rezervată de pătura exploatatoare slujitorilor scenei și lipsa de grijă pentru educația lor intelectuală, morală și politică. Ținut departe de treburile obștești, departe de viața publică a țării, nu exista nici o necesitate ca actorul să fie o minte luminată, un caracter... Pe de altă parte, dacă îi lipsea pregătirea necesară, era firesc să nu poată juca nici un rol în viața publică a statului...

„Spiritul veacului — a spus Pușkin la vremea lui, dar cu genială previziune, adresîndu-se parcă tuturor vremurilor revoluţionare — cere schimbări importante şi pe scena dramatică".

Concepţia noastră actuală ne duce la cerinţa unui teatru al adevărului vieţii, la un teatru cu adînci rădăcini în realitate. Arta actorului, în acest caz, nu poate fi decît trăire sinceră şi autentică. Ca atare, acela care ar dobîndi doar o tehnică perfectă a meşteşugului scenic, nu poate ajunge la crearea unor adevărate valori artistice.

Nu meşteşugul scenic, ci înalta măiestrie actoricească ; nu un mim, ci un artist un creator; nu un măscărici fără suflet, fără caracter, fără cultură, ci o personalitate complexă, care să poată îndeplini nu numai pe scenă, dar şi în viaţă, în societate, un rol de seamă — iată ce se cere astăzi, în ţara noastră, actorului.

Pentru ca talentul — flacăra aceasta vie, care stă la baza oricărei mari creaţii în artă — să ajungă la o desăvîrşită plenitudine, e nevoie să fie ajutat de o sumă de alte virtuţi, pe care actorul nu le poate dobîndi decît în urma unei munci stăruitoare. Talentul are nevoie de o întinsă gamă de resurse, de coarde — am putea spune — care odată atinse să pună în mişcare resorturi, să facă să ţişnească alte şi alte armonii.

Cu cît mai întinse şi mai variate vor fi cunoştinţele unui actor, cu cît mai diverse direcţiile în care se va fi perfecţionat, cu cît mai multe ramurile de studiu pe care le va fi abordat, cu cît mai profundă, mai valabilă concepţia lui despre viaţă şi lume, cu cît mai format şi mai sigur gustul său artistic, cu atît interpretarea sa va fi mai desăvîrşită.

Acestei păreri a noastre, i s-ar putea răspunde cu exemplul unor actori mari, al căror nivel intelectual a fost totuşi minim şi al căror orizont a fost cu totul redus, — ei reuşind creaţii memorabile numai prin instinctul lor, prin minunatul lor talent. Lucrul este adevărat, în oarecare măsură. Dar exemplul unor creatori excepţionali, al unor genii, ce nu se nasc decît foarte rar, nu poate avea valoare de generalizare. Şi apoi, dacă flacăra talentului acestora, dacă geniala lor intuiţie ar fi fost ajutată şi de o pregătire serioasă şi multilaterală, realizările lor ar fi fost de o mai mare înălţime artistică.

Inchipuiţi-vă un interpret —oricît de talentat ar fi el — care ar juca rolul lui Faust, dar n-ar avea posibilitatea să priceapă filozofia lui Goethe, nici sensul dat de autor eroului şi gestului pe care acesta îl face, atunci cînd îşi vinde sufletul diavolului. Închipuiţi-vă un actor care ar întruchipa o personalitate istorică, Ivan cel Groaznic sau Petru cel Mare, de pildă, şi care n-ar cunoaşte importanţa epocală a luptei dintre aceştia şi forţele reacţionare reprezentate de boierime. Gîndiţi-vă la un artist care ar trebui să redea imaginea interioară a unui savant, pasionat de o anumită descoperire ştiinţifică, dar în acelaşi timp, ros de îndoieli cu privire la urmările nefaste pe care le-ar avea această descoperire pentru umanitate; iar acest artist să fie un om care n-a avut niciodată în mîini un manual ştiinţific, un om care n-are nici cea mai vagă idee despre problemele ce se dezbat în piesă. Închipuiţi-vă un actor care ar trebui să fie pe scenă Cidul, eroul tragediei lui Corneille, şi care n-ar cunoaşte nimic nici din tradiţia istorică a acestui personaj, nici din semnificaţia lui, nimic din epoca în care se petrece acţiunea, nici n-ar şti că în artă există un stil anumit, stilul clasicismului francez, în care autorul şi-a scris piesa. Închipuiţi-vă, în sfîrşit, un interpret, care, jucînd pe Hamlet, n-ar avea mintea destul de şlefuită pentru a sezisa toate nuanţele gîndurilor chinuitului prinţ al Danemarcei, n-ar înţelege sensul ascuns al vorbelor amare sau de haz, înţelepte sau nebune — asemenea vorbelor unui om cu mintea rătăcită — pe care acesta le împarte, din belşug, celorlalţi eroi, n-ar putea face diferenţa între replicile în care îşi mărturiseşte cu adevărat sufletul, şi acelea în care se preface.

„Fără să înțelegi faptele — scria cîndva V. I. Lenin lui Gorki — nu-i poți înțelege nici pe oameni decît superficial. Pătrunzînd înțelesul faptei unui om, poți înțelege nu numai psihologia omului, nu numai sensul luptei sale, dar și însemnătatea ei socială și politică".

Sînt roluri pe care un actor — oricît de înzestrat ar fi — nu le poate duce pînă la înălțimea unor adevărate creații, dacă nu e înarmat cu o anumită sumă de cunoștințe teoretice, dacă nu are o cultură generală. Sînt nenumărate cazuri, cînd interpretarea unui rol, corespunzînd în totul însușirilor scenice ale actorului care joacă, rămîne totuși la un nivel scăzut, fiind un lucru corect și onest, dar atîta tot. Faptul ar putea să pară fără explicație, mai ales cînd e vorba de un actor talentat, dacă n-am înțelege că actorul nu s-a putut ridica la nivelul personajului interpretat, slaba lui pregătire intelectuală nedîndu-i posibilitatea de a se descurca în problemele puse de piesă. Fiindcă în orice proces de creație actoricească, pe lîngă talent și măiestrie profesională, trebuie să mai existe și un cap care judecă bine lucrurile, cîntărește faptele, le pătrunde sensul adînc. In personalitatea unui mare actor, profesionistul scenei trebuie să se unească cu gînditorul care cultivă ideile generale ale filozofiei, esteticii, politicii, istoriei, cu poetul de mare sensibilitate artistică, cu criticul care posedă, pe lîngă cunoștințe în domeniul artei, și un gust sigur, un simț al frumosului deosebit de dezvoltat.

Arta actorului, care presupune întruchiparea în diferite roluri, intrarea în pielea celor mai felurite personaje, cere posibilități multiple, însușiri și resurse bogate și variate, pe care interpretul și le poate desfășura din plin... Căci nu exagerăm atunci cînd spunem că arta aceasta, atît de mult legată de vremelnic, care trăiește de fapt doar clipa cînd actorul însuflețește o ficțiune, clipa în care un chip creat de imaginația scriitorului și așternut pe hîrtie respiră și se mișcă cu adevărat prin actorul care-i dăruie inimă, plămîni, nervi, sînge și mușchi, arta aceasta care mai dăinuiește poate — foarte puține clipe după aceea — în amintirea spectatorilor, este totuși deosebit de complexă și deosebit de pretențioasă. În peregrinarea actorului prin diferite suflete, prin diferite existențe, în faptul că astă seară este un mare general, iar mîine un bandit, că în luna aceasta interpretează pe un medic, iar în cea viitoare apare în rolul unui revoluționar, în faptul că poartă, rînd pe rînd, chipul atîtor și atîtor eroi cu preocupări diferite, cu deprinderi deosebite, aparținînd fiecare altui mediu social, altei epoci istorice, altei meserii — stă obligația actorului de a-și însuși toate preocupările și cunoștințele personajului său. Ar fi o exagerare să susținem că actorul trebuie să urmeze un curs de strategie pentru a-l interpreta pe Napoleon, un curs de compoziție pentru a-l juca pe Wagner sau să-și termine facultatea de medicină pentru a apărea în rolul savantului doctor Babeș. Dar el trebuie să aibă cunoștințe generale din domeniile cele mai variate și să poată cu ușurință să înțeleagă anumite probleme specifice, să se familiarizeze cu preocupările și viața interioară a oricărui personaj întruchipat.

O preocupare de căpetenie atît a viitorilor actori, cît și a maeștrilor care le îndrumează pașii, este formarea gustului artistic. Simțul frumosului, siguranța în aprecierea culorilor, tendința spre liniile frumoase, simple, priceperea în a aprecia, creații valoroase din domeniile cele mai variate, prin îndelunga și continua frecventare a unor spectacole de înalt nivel, prin vizionarea prelungită, în muzee și expoziții, a pînzelor sau a statuilor celebre, prin lectura repetată a capodoperelor literaturii universale... Simțul proporțiilor și al armoniei, ochiul sigur în alegerea și aprecierea culorilor, tendința spre liniile frumoase, simple, priceperea în a aprecia, din punct de vedere estetic, atît ceea ce fac alții, cît și ce faci tu insuți, — toate acestea se dobîndesc printr-o lungă și permanentă rămînere în preajma creațiilor care reprezintă chintesența frumosului.

Dar gustul artistic mai este și rezultatul unor anumite principii ideologico-artistice, este rezultatul perceperii legilor unei anumite științe despre frumos, al unor anumite criterii în judecarea și prețuirea unei opere literare, a unei picturi, a unui decor de teatru... Simțul frumosului trebuie să se împletească în chipul cel mai armonios și mai organic cu concepția actorului despre artă și despre frumos — și aci, deci, experiența practică se îmbină cu cunoștințele teoretice. Uneori, cînd educația practică nu se îmbină cu cea teoretică, vedem oameni de teatru, actori sau regizori, care — ori știu foarte bine să teoretizeze, dar, cînd e vorba să judece concret propria lor creație sau a altora, nu sînt în stare s-o facă, ori simt doar instinctiv că un lucru e frumos, dar nu știu să spună de ce.

Un artist al scenei nu trebuie să dea greș în nici una din aceste privințe. Numai așa va exista garanția că în tot ce face el — în alegerea rolului, în pregătirea și dozarea efectelor, în felul cum folosește gestul sau mimica, în intonațiile vocii, în grimă, în costum — nu e nimic deplasat, nimic care să strice echilibrul și desăvîrșita frumusețe a unei autentice creații scenice în care atîtea și atîtea elemente se îmbină.

Toate acestea dovedesc cît de complexă trebuie să fie educația unui actor. Ea îi cere să îmbine armonios cultura de ordin teoretic cu formarea lui din punct de vedere profesional. În facultățile ce pregătesc viitoare cadre actoricești, filozofia și estetica, economia politică și istoria artelor, istoria teatrului și a literaturii își împart de aceea orele de studiu cu cele de măiestrie actoricească, cu tehnica vorbirii scenice, cu gimnastica, cu dansul, cu scrima...

Cum se învăța însă altădată arta aceasta ? De obicei, cel ce voia să se dedice scenei și avea vocație, se adresa unui mare maestru, un actor de renume, iar acesta îl muștruluia, pînă scotea din el un actor... după chipul și asemănarea sa. Desigur că un exemplu desăvîrșit poate avea o bună influență asupra unui începător, dar lucrul acesta omoară creația, care e o experiență personală, unică și vie. De asemenea, se mai întîmpla ca discipolii să imite nu ceea ce era excepțional la magistrul lor, ci tocmai ceea ce constituia un defect. În această privință, Stanislavski ne povestește următorul caz, pe cît de comic, pe atît de plin de învățăminte :

„Un alt profesor, după ce a văzut o parte dintr-un spectacol de probă, a venit indignat în culise : — Dumneata nu dai de loc din cap. Omul, cînd vorbește, trebuie să dea neapărat din cap...

„Datul acesta din cap își avea mica lui poveste. Pe vremea aceea, era un minunat actor, care se bucura de un mare succes și al cărui joc își găsise mulți imitatori. Din păcate, el avea un neajuns supărător : dădea din cap. Și toți adepții lui, uitind cu desăvîrșire că modelul lor era în primul rînd un talent, cu minunate calități și o tehnică strălucită, au luat de la el nu calitățile lui, rar întîlnite, ci numai defectele... adică datul din cap, care nu era greu de imitat. Promoții întregi de elevi ieșeau din școală cu această meteahnă".

Grija noastră, astăzi, este să înlocuim lipsa de metodă și diletantismul cu o pregătire temeinică, organizată după criterii precise și în care să se împletească educația teoretică cu cea practică.

Educația teoretică a actorului va porni de la studiul învățăturii marxist-leniniste. Marxism-leninismul duce la o adîncă cunoaștere a lumii și a tuturor fenomenelor sale. El conține datele necesare actorului pentru a-și explica fenomenul artă în general și pentru a lămuri problemele cele mai gingașe ale spectacolului. Însuși procesul creației actoricești se încadrează perfect în limitele și caracteristicile specifice ale cunoașterii prin intermediul artei. Iar drumul pe care un actor îl parcurge pentru a ajunge la realizarea puternică și valoroasă a unui rol, drumul pe care-l parcurge pentru a tălmăci, cu mijloacele specifice ale artei sale, esența realității, nu este altceva decît respectarea atît de precisei definiții pe care Lenin a dat-o procesului cunoașterii : „De la contemplarea vie la gîndirea abstractă și de la ea la practică — iată calea dialectică a cunoașterii adevărului, a cunoașterii realității obiective".

Teoria marxist-leninistă pune la îndemîna actorului și datele pentru o bună soluționare a unor chestiuni de mare subtilitate, cum ar fi : realizarea unității dintre actorul-interpret și actorul-creator, transpunerea — în limbaj scenic — a unității dintre natura fizică și cea psihică, îmbinarea cît mai perfectă între ceea ce este general și ceea ce este individual într-un personaj.

În ce privește educația profesională, ea se bazează pe sistemul lui Stanislavski, cel dintîi care a înlocuit improvizația și haosul unor metode de teatru învechite cu o sumă de principii științifice, menite să realizeze aplicarea realismului socialist în arta teatrală.

Baza metodei lui Stanislavski este adevărul. *Adevărul vieții* trebuie să fie temelia oricărei creații artistice, deci și a creației actorului. Spre acest scop trebuie să tindem cu toții : să știm să distingem, în ceea ce realizăm, ce anume ține de o interpretare falsă sau „făcută" și ce anume ne apropie de adevăr, de realitatea din viață. În directă legătură cu acest principiu și ca o urmare a lui, stă un alt principiu, conform căruia „personajele și sentimentele nu trebuie să le joci, ci să le trăiești".

Acest proces al *trăirii rolurilor,* al trăirii personajelor respective, respinge tot ce e teatral și superficial, tot ce e artificial și mecanic, tot ce ține de meșteșugul actorilor meseriași și nu se ridică pînă la arta adevărată a creatorilor. În legătură cu aceasta, Stanislavski ne arată ce înseamnă adevărata *întruchipare* a actorului în personajul respectiv. El combate cu asprime tendința multor actori și actrițe, care nu fac decît să se „auto-arate" pe scenă și care, de fiecare dată cu prea mici variații, nu se joacă decît pe ei. Artei de „întruchipare a actorului", îi acordă Stanislavski o uriașă însemnătate. *Caracterul,* cînd e vorba de întruchipare, este lucru mare. Și pentru că fiecare artist trebuie să creeze pe scenă un personaj și să nu se arate numai pe el însuși spectatorilor, înseamnă că toți artiștii, fără excepție — creatori de personaje — *trebuie să întruchipeze și să fie caracteristici.* Roluri fără caractere nu există. În sfîrșit, prin noțiunea de *supraproblemă,* Stanislavski mai aduce un îndreptar prețios artei actorului. Spre deosebire de problema piesei, de ideea ei centrală, supraproblema desemnează acel lucru în baza căruia un actor, ajuns la însușirea perfectă a tuturor mijloacelor de expresie scenică, face ca ideile din piesă să treacă în masa spectatorilor, să lumineze, să înflăcăreze conștiințele lor. Ideea unei piese nu devine supraproblemă — în arta actorului — decît atunci cînd acesta dovedește prin întreaga lui creație că participă la promovarea ei, că militează pentru ea. „Supraproblema", în sistemul lui Stanislavski, presupune, așadar, combativitatea slujitorilor scenei, angajarea lor într-un front de luptă.

Acestea sînt cîteva din principiile mari care se cuvin să stea la baza pregătirii profesionale a actorului.

Dar e cazul să spunem că nu există nici un sistem și nici o școală de teatru care să poată pretinde că posedă rețete și recomandații ce urmează a fi aplicate mecanic. Educația profesională nu trebuie să tindă la altceva decît la ușurarea procesului de creație, la asigurarea unor condiții care să-l aducă pe actor în situația de a-și pune în lumină posibilitățile creatoare. Așa trebuie privite metodele menite să ducă la perfecționarea laturii lăuntrice (psihice) a actorului și la perfecționarea celei exterioare (fizice), la *tehnica interioară* care tinde la crearea condițiilor necesare pentru nașterea procesului de creație, și la *tehnica exterioară* ce urmărește realizarea unui aparat fizic în stare să traducă în expresie subtilitățile procesului de trăire. Importanța educării laturii exterioare este lesne de înțeles : fără perfecționarea aparatului fizic, bogăția creației lăuntrice ar rămîne mută, neîmpărtășită.

Tehnica exterioară presupune o serie întreagă de studii și exerciții practice pentru dozarea vocii, pentru dobîndirea unei măiestrii verbale, pentru deprinderea scrimei, a dansului etc. Toate acestea, bineînțeles, se cer privite și practicate în strînsă legătură cu tehnica interioară.

În ce privește munca actorului pentru atingerea adevăratei măiestrii, poate nu e lipsit de interes să-l lăsăm iarăși pe Stanislavski să povestească despre întîlnirea avută la începutul carierei sale cu marele tragedian Rossi și despre recomandația făcută de acesta :

„— Dumnezeu te-a înzestrat cu tot ceea ce trebuie pentru scenă, pentru rolul lui Othello, pentru întregul repertoriu shakespearian... Acum, totul depinde de dumneata... Mai trebuie și artă. Va veni și asta, desigur...

— Dar unde și cum poate fi învățată arta, de la cine ? îl întrebai eu.

— Hm-m. Dacă n-ai alături de dumneata un mare maestru, căruia să i te încredințezi, eu nu ți-aș putea recomanda decît un singur profesor — îmi răspunse celebrul actor.

— Pe cine ? Cine anume ? — mă repezii eu.

— Chiar pe dumneata — își sfîrși el cuvintele, întovărășindu-le cu cunoscutul său gest din *Kean*".

Într-adevăr, cel mai bun profesor îți ești pînă la urmă tu însuți, cu munca ta stăruitoare și pasionată.

Ne-am ocupat aci — ce-i drept, numai fugar, atît cît ne-au îngăduit limitele unui articol, — de diferite aspecte ale acestei probleme : educarea unui actor pentru a deveni un creator de valori artistice. Ar mai trebui adăugat un lucru : că toate acestea sînt zadarnice, dacă actorul nu pune pasiune în ceea ce face, dacă nu lasă flacăra fierbinte a talentului său să țîșnească liberă, dacă nu face din fiecare rol un proces de viață. Una din cele mai mari primejdii ce pîndesc arta noastră, ceea ce ar duce chiar un mare talent la lucruri plate, lipsite de emoție, este să te situezi ca actor pe poziția unui simplu interpret, a unui executant nepăsător. În tot ce facem, în studierea rolului, în alegerea mijloacelor artistice, în întruchiparea scenică a unui personaj, în integrarea noastră în ansamblul spectacolului, trebuie să se simtă participarea noastră vie, pasionată. N-avem voie să reproducem pur și simplu un rol ; nu trebuie să copiem mecanic și plat realitatea ; ci, urmînd sfatul lui Cernîșevski, trebuie să dăm o „sentință" asupra fenomenelor înfățișate. Publicul trebuie să fie cîștigat de noi. Trebuie să meargă cu noi. Să ia parte laolaltă cu noi la ceea ce se petrece pe scenă, la fragmentul de viață pe care-l tălmăcim.

Într-o scrisoare a lui N. Ogarev către A. Herzen, găsim, printre alte gînduri :

„Delectarea poetică există numai acolo, unde există sentimentul infinitului. A sta la adăpost și a privi în tavan e ceva neghiob și prozaic. Unora le place ca, în acest fel, să fie feriți de arșiță și de ploaie. Acești oameni, însă, sînt prozaici. Dar dacă vei ridica acoperișul și vei privi cerul albastru, atunci ochiul tău se va pierde, se va pierde în depărtare, tu vei năzui undeva, spre infinit, iar sufletul ți se va umple de fericire. Aceasta este delectarea poetică".

Acesta este și lucrul pe care trebuie să-l realizeze fiecare actor : să emoționeze într-atît pe spectatori, încît aceștia să aibă impresia că li s-a deschis cerul și că sînt purtați spre infinit. El trebuie, în creația lui, să pună atîta farmec, încît să se poată spune, împrumutînd ideea lui Gogol : „Dintr-o dată a fost văzut departe, în toate părțile lumii".

Aș vrea să mai amintesc, înainte de a încheia, că noi, în zilele de azi, reluăm și dezvoltăm o veche menire a actorului : menirea actorului care nu se mulțumește să fie doar un slujitor al scenei, ci care, slujind scena, e totodată un patriot, un cetățean. Continuînd tradiția vechilor actori, care în momentele de răscruce ale istoriei noastre au transformat teatrul în tribună și și-au pus arta în slujba ideilor celor mai înalte ; amintindu-ne de actori ca C. Aristia și soția lui, care de pe scenă au trecut pe cîmpul de bătaie, trebuie să tindem spre idealul de a fi cetățeni de frunte ai țării noastre și slujitori devotați ai idealurilor poporului. Fiecare actor trebuie să folosească talentul pe care îl are, trebuie să folosească arta sa în așa fel, încît să servească, mai presus de orice, patriei.

CAMIL PETRESCU

Despre unele probleme

Intre teatru și cinematograf

Căldurile estivale, pare-se, nu au îngăduit să se comenteze așa cum ar fi trebuit, dezbaterile celei de a treia „consfătuiri a creatorilor în cinematografie". E de regretat, cu atît mai mult cu cît unele probleme dintre cele dezbătute privesc în același timp, într-un mod ușor diferit, și teatrul. Lucrul este explicabil, fiind vorba de aceeași esență artistică, exprimată prin tehnici diferite. Vreau să subliniez din capul locului acest fapt, deoarece mi se pare că la această consfătuire, el a fost, în mod curios, combătut, subliniindu-se îndeosebi așa-zisul „specific" al cinematograficului. Eroare, care ar putea duce la grave rătăciri. Reacția e, totuși, pînă la un punct, explicabilă. Concepția de pînă acum a conducerii cinematografiei pretindea că scenariul ar fi o varietate literară pur și simplu, în sfîrșit un fel de literatură pletorică și cu adjectivele, multe, cît mai frumos, fotografiate. Greșeală inexplicabilă, fiindcă un scenariu n-are de ce să fie un scenariu literar; el nu poate fi decît un scenariu cinematografic. Adică un scenariu, pur și simplu. Cu alte cuvinte, un tot organic de secvențe vii. Că ani de zile a dăinuit prejudecata scenariului năclăit de literatură proastă, nu a fost fără consecințe. Firește că e bine că s-a sfîrșit cu asemenea vedere precară, mai ales că eroarea a fost plătită cu destule filme proaste, cu multă risipă de bani și cu multă pierdere de timp prețios. Constatările unor colaboratori de frunte ai cinematografiei sînt elocvente în această privință. Spicuim din „Contemporanul", unde aceste constatări au apărut, părerea unui regizor care, de altfel, a dat unul dintre cele trei succese relative ale cinematografiei noastre: „Este sigur că situația cu totul nesatisfăcătoare din domeniul creației cinematografice la noi se datorește nu numai acelor factori care au împins arta filmului spre schematism, care au nivelat brutal particularitățile creației artistice" *etc. După o săptămînă, o pană bine ascuțită din preajma conducerii cinematografiei — scrie, la rîndul său:* „Fără îndoială, însă, că pînă acum cinematografia noastră a răspuns în prea mică măsură comandamentului istoric al epocii pe care o trăim, iar rezultatele dobîndite nu satisfac nici sarcinile mari trasate cineaștilor de către partid și guvern, nici exigența severă mereu crescîndă a maselor largi de spectatori, față de care filmul romînesc are mari, neacoperite datorii. Nu de puține ori, cinematografia noastră a dat opere schematice, sărace în idei, neconvingătoare, de o primitivă factură artistică, atunci cînd nu a făcut chiar concesii prostului gust, prin filme ca

Brigada lui Ionuț și *Ilie în luna de miere*. Cum se arăta și în referat, greutățile firești de creștere nu pot justifica întîrzierea procesului de maturizare. În ultimul timp, a devenit din ce în ce mai evident că în cinematografia noastră, există o serioasă rămînere în urmă, mai ales în raport cu dezvoltarea vertiginoasă a altor cinematografii naționale și a cinematografiei mondiale."

Am preferat să dau aceste elocvente citate, în loc să scriu ceea ce știu eu însumi în legătură cu filmul la noi. O încercare de colaborare cu conducerea cinematografiei prin anii 1951 - 1952 mi-a lăsat amintiri atît de penibile, încît și atunci, ca și apoi de-a lungul anilor, în afară de sfaturile pe care am socotit că este necesar să le dau acolo unde trebuia, în interesul cinematografiei romînești înseși, mi-am interzis orice intervenție în scris sau în dezbateri colective. Lucrul e mai rezonabil decît pare, fiindcă dacă filmul romînesc a suferit ingerințele unei conduceri deficiente, forțele vii ale artei romînești și-au dovedit în alte domenii puterea de creație, iar P.M.R. a dovedit încă o dată, că atunci cînd exemplarele puse în față sînt de soi prost, după un timp de încercare ele sînt înlăturate, iar terenul curățat e pus la dispoziția celor chemați să satisfacă interesele poporului și ale culturii romînești. Era deci mai bine să nu intervin și eu, pentru ca experiența să fie cît se poate mai scurtă și cît mai concludentă. Dacă îmi spun cuvîntul astăzi, este pentru că sînt oarecare semne că o redresare ar putea fi cu putință. (Ar fi de dorit, în orice caz, ca experiențele trecute să nu se repete.) Fac acest lucru aci și fiindcă, încă o dată, problemele esențiale ale teatrului și ale cinematografului sînt comune.

Scenariul Bălcescu *gîndit și redactat de mine, la modul strict cinematografic, cu numeroase noi episoade și dezvoltări esențiale (față de piesă) a fost refuzat de conducerea cinematografiei ca „lipsit de calități literare". El a fost dat tov. V. Silvestru să-l transforme în scenariu literar. După aproape un an de zile, redactorul a prezentat un scenariu oarecum propriu, care, de la 200 de pagini dactilografiate crescuse literar la 340. Această operă a d-sale a fost apreciată și aprobată de conducere ca o biruință, ca un izbutit scenariu literar. Posed o copie după această curioasă producție, care mi-a fost propusă ca model și lecție. Poate că organele de conducere, și chiar o anume facultate, ar avea ceva de învățat studiind totuși, cu severitate bineînțeles, și comparînd drama în trei acte* N. Bălcescu, *scenariul* N. Bălcescu *și romanul* Un om între oameni, *toate de același autor, urmărind cum se pot realiza unitar, și totuși diferit, cu plusuri și minusuri, cele trei viziuni ale aceleiași substanțe concrete. Ar afla poate ce deosebire este în modalitatea piesă și modalitatea roman, între modalitatea piesă și modalitatea film, și în sfîrșit între modalitatea roman și modalitatea film ale aceleiași concepții despre eroul Bălcescu. Ierte-mi-se, după șapte ani pedanteria acestei precizări, mai ales că dacă rezultatul va fi sever cu autorul, acesta e gata să primească, de va fi cazul, admonestările cuvenite. Pretinde numai ca să fie luată în considerație exclusiv versiunea „a doua" a scenariului, celelalte trei următoare datorite unor colaborări străine, nedorite, abuzive, socotindu-le că nu îl reprezintă.*

Acum, și schimbînd aci tonul, să trecem la generalități. Vrem să arătăm lămurit că ne deosebim de bunele condeie critice citate mai sus, atunci cînd aceste condeie propun soluții. Aci apar unele confuzii care pot să ducă departe, să ia încurcăturile și amărăciunile de la început. Am ținut să notăm mai jos, împreună cu observațiile noastre, propunerile din „Contemporanul" și fiindcă ele pot să fie în bună parte un ecou al dezbaterilor care au avut loc, să reprezinte puncte de vedere iscate multiplu. Există, de la începutul acestui veac îndeosebi, o problemă centrală, în același timp vitală, a teatrului în toată lumea și, firește, și a cinematografului. Este într-adevăr problema nr. 1, așa cum i se spune adeseori, și privește relația *text-regizor. De la începutul acestui veac, în teatru îndeosebi, regizorul a luat ofensiva, proclamîndu-și cu o energie nebănuită, primatul său față de textul de dramă ori de comedie. Au fost cincizeci de ani și mai bine de experiențe uneori dezolante, care din fericire sînt pe cale să se încheie, cu singura soluție impusă de logică și de legea creației în artă. În teatru, primatul textului apare azi de necontestat. Spre ce soluție se pare însă că s-a îndreptat consfătuirea creatorilor în cinematografie? Dacă luăm chiar începutul unuia dintre articolele de mai sus, ar putea să existe serioase îndoieli:* „Lucrările consfătuirii cineaștilor au avut, precum se știe, în centrul lor problema creației regizorale, a condițiilor ei obiective și subiective, a răspunderii artistice și cetățenești a regizorilor de film, care sînt chemați nu numai să producă opere de artă mai multe și mai bune, dar și să aducă în arta complicată și atît de sugestivă a filmului o amprentă nouă, originalitate și îndrăzneală creatoare, să fie în stare să definească în cele din urmă stilul național al filmului romînesc, diferit de toate celelalte stiluri naționale“...

Chiar dacă nu este proclamat literal primatul regizorului, este limpede însă că acesta este gîndul autorului, care este de altfel el însuși — așa cum am indicat mai sus — unul dintre cei trei regizori ai noștri pe care succesul nu i-a ocolit, în raport cu mijloacele pe care le-a avut.

Mult mai explicit este celălalt articol: „Regizorul este creatorul sintezei cinematografice, autorul principal al filmului, conducătorul ideologic și artistic al colectivului de filmare.“ *Firește, nu este lipsită de echivoc expresia „creatorul sintezei cinematografice“, atîta vreme cît nu se definesc factorii care intră în sinteză și mai ales* titlul *cu care fiecare din acești factori intră în această sinteză. Aci e punctul nevralgic. Dirijorul care interpretează pe Beethoven este „creatorul sintezei“ numită concert, dar poate el să-și manifeste „personalitatea“, „originalitatea“, „stilul“ dincolo de cît îngăduie simfonia pe care o dirijează? Este evident că el nu trebuie să fie decît un slujitor ideal al textului, sau, mai bine zis, un „organizator al concertului“, care poate fi un adevărat geniu, fiindcă este destul loc pentru un genial interpret fidel, între Beethoven și publicul auditor. El este cel care dă suflul, ritmul necesar orchestrei, care nu poate fi comunicat de oricine, el organizează colaborările necesare,* supunîndu-le textului.

Firește că un regizor poate organiza mai bine sau mai rău un spectacol cu Hamlet, *căci niciodată o piesă de teatru scrisă nu poate realiza în amănunte* totalitatea concretă *pe care o cere un spectacol* văzut. *Este în modul de a fi al concretului un infinit număr de accente și completări subsidiare care depășesc posibilitățile redactării. Dar este un semn de ingerință fără orizont în artă să tăgăduiești primatul piesei și comandamentele acestui text. Căci textul este adevărata invenție, creația artistică propriu-zisă, iar creația regizorală are un caracter, repetăm, auxiliar. Regizorul de teatru nu este* „autorul principal“ *al spectacolului cu Shakespeare și nici regizorul cinematografic nu poate fi autorul principal al filmului. Vittorio de Sica n-a tăgăduit niciodată partea lui Zavattini în filmele care le-au adus atîtea succese. Deci, regizorul se supune textului, în afară de un singur caz, anume cînd regizorul este el însuși autorul scenariului. Ceea ce nu e de loc exclus, ceea ce este chiar cazul cu multe dintre marile filme clasice. După cum, de altfel, există și cazul dimpotrivă: Marcel Pagnol a devenit regizorul propriului său scenariu. Tocmai aici este obîrșia erorilor... Din faptul că unii regizori au fost adeseori și autori de scenarii, din faptul că unii scenariști sînt uneori și regizori, din faptul că din cînd în cînd regizorii au și inspirații parțiale de creatori, pe care le sugerează scenaristului, s-a ajuns să se confunde esențele. În nici un caz însă, sugestiile regizorale, binevenite uneori, nu pot fi totdeauna obligatorii pentru autor.*

Peste toate acestea, distincția rămîne hotărîtoare. Scenaristul este creatorul narației cinematografice, indiferent dacă acest creator este blond sau brun, dacă este diplomat sau autodidact, dacă este membru al Uniunii Scriitorilor din Romînia sau al sindicatului metalurgiștilor, student sau prim regizor al cinematografiei romînești. Ceea ce, firește, este perfect valabil și în teatru. Chiar într-una și aceeași persoană, esențele creatoare trebuie să fie deosebite, iar atributele și atribuțiile lor, limpezi.

O întregire. Firește că rămîne un drept inalienabil al unui regizor de film să refuze să traducă în viziune ecranică un scenariu care nu-i place, după cum are categoricul drept, ca oricare cetățean, după Constituție, să propună aprobării cuvenite propriul lui scenariu. Ceea ce nu are dreptul, e să modifice pe propria lui răspundere, fără consimțămîntul scenaristului, scenariile aprobate de cei care răspund de mersul filmului romînesc, mai ales, cînd întîmplarea face ca tocmai filmele în care regizorii și-au impus colaborarea (și cu numele asociat la scenariu pe generic) să fie, lucru ciudat, printre cele mai proaste.

Mîntuit de concepția nefericită a scenariului „literar", în care invenția, creația cinematografică carentă, era înlocuită cu descrieri interminabile după natură și costum ori cu portrete fotografice iscate din peniță, nu putem să nu atragem din nou luarea aminte că un scenariu este un scenariu și că el trebuie ferit neapărat de literatura proastă. Valoarea lui nu stă în descrieri, care sînt în genere împliniri de resortul regizorului, ci în invenția de acțiuni cinematografice.

Că plutesc în aer unele confuzii stă mărturie și faptul că rolul regizorului a fost specificat în mod curios de autorii articolului. Dar acest capitol cere o lămurire mai de aproape, căci din păcate încercările teoretice de a explicita condițiile creației în raport cu cele ale interpretării nu au dus în teoria artei la rezultate concludente.

P. S. O dezbatere mai de aproape mi se pare că se impune, căci apare primejdia unei rătăciri din nou într-o lamentabilă experiență, dar acum în răspăr. Am adăugat acest P.S. citind, după ce acest articol era dat la cules, opinia unui foarte talentat poet, care denunțînd, tot în „Contemporanul", calamitatea scenariului literar, face totuși afirmația surprinzătoare că „nu există paralelism între piesa de teatru și scenariu", că acesta din urmă ar fi un „semifabricat" (?) menit să-l ajute pe autorul filmului, pe regizor, adică rătăcirea *care se vestește ni se pare și mai gravă, cînd știm că aporape toate filmele slabe produse pînă azi sînt bazate pe scenarii modificate „ad libitum", modificate înverșunat de către regizorii respectivi, după concepția, vederile și pretențiile lor „creatoare".*

S-ar putea ca noua conducere să aibă punctul ei de vedere: să modifice totul, dar să nu schimbe nimic. Ar fi o iluzie primejdioasă să se creadă că o simplă declarație cu picioarele în glod va deschide o eră nouă, cu material vechi. O confuzie de atribuții și funcții între diversele organe ale cinematografiei e legată de primejdii. Directorul general nu se poate dosi birocratic față de categoricele lui răspunderi, autorul (scenaristul), la rîndul său, nu poate veni cu traista creației goală, regizorul nu-și poate schimba după poftă funcția lui organică, atît de necesară, cu apucături și toane de diletant universal; fără să uităm bineînțeles pe actor, care nu e chiar o cantitate atît de neglijabilă așa cum țin anumiți preopinenți să ne convingă. În orice caz problema succesului în artă este și o problemă de exigență. Depinde cu ce te mulțumești. Ceea ce e valabil și pentru producția de filme.

bilete de papagal

TUDOR ARGHEZI

A citi, citire...

În lagărul din Tg. Jiului, o universitate de la care păstrez un certificat şi eu subsemnatul, ca de obicei, cînd comandantul, un colonel de mare ispravă, avea să-mi comunice cîte ceva, din poarta care separa domeniul deţinuţilor de administraţie, am fost chemat într-o zi de un soldat. Rostirea lui, mai răspicată decît a celorlalţi, m-a surprins. — Vă cheamă Domnul Colonel, Domnule Cutare...

Silabele bine cadenţate ale numelui meu, bizîit cam pe italieneşte, m-au făcut să-l întreb :

— Ai mai auzit cumva vreodată cum mă cheamă ?

— O să vă spui după ce vorbiţi cu Domnul Colonel.

Soldatul, în uniforma zdrenţuroasă, trecută ani de zile de pe un om pe altul, era un ţăran de vreo 40 de ani, din partea locului, în Gorj mai sus, concentrat, pentru paza temniţei, garda înnoindu-se în fiece lună, cîte 200 de săteni o dată, miliţieni.

Isprăvind repede la comandant, am stat de vorbă cu soldatul. Era în 1943.

— Acum cîţiva ani, a venit la Tg. Jiu D-l Nicolae Iorga şi ne-a ţinut o conferinţă. Şi atunci, ca de regulă, la o adunare hotărîtă, am fost adunaţi să-l ascultăm cu jandarmii. Dumnezeu să-l ierte, D-lui Iorga îi era frică de ţărani şi jandarmii stăteau tot timpul de faţă cînd vorbea. A vorbit despre ce era voie şi nu să citim. Dumneata, nu era voie să fii citit. Pomenind numele dumitale, bietul de el căsca ochii şi strîmba din gură. Pe ăla să nu-l citiţi, că e un porc ! Dedei un cot lui frate-meu, care era lîngă mine : Auzişi ?

— Eşti învăţător în sat ? l-am întrebat pe soldat, văzîndu-l mai desluşit la minte.

— Nu, sînt plugar.

— Dar fratele ?

— Tot plugar... Ştii, mai mult plugari de piatră decît de pămînt.

Într-adevăr, Gorjul era cel mai aspru şi mai sărac judeţ din ţară.

— După conferinţă, ne-am repezit amîndoi la Miloşescu (librarul-editor din tîrg). N-ai avea dumneata vreo carte de ăla, pe care îl înjura marele istoric ?

— Ba da ! mi-a spus.

Am luat-o, am dus-o acasă şi am citit-o. Şi ne-a plăcut. Pe urmă, iarăşi venind la tîrg, i-am comandat cărţi de-ale dumitale. Le-am citit şi le-a citit tot satul pe toate. La toţi le-au plăcut. Le avem şi acum, întinse pe lăviţi, că nu se mai închid. Stau ca nişte verze umflate şi-s mînjite la colţuri, pe foi, de deştele care le-au tot întors.

Un elogiu în surtuc, la București, m-ar fi scîrbit sau intimidat. Spusa soldatului m-a bucurat. Mă simțeam ca un lan de porumb peste care, în secetă, cade ploaia.

După vreo cîteva zile, soldatul mi-a adus una din „verzele“ lui și ale mele, atît de răscăcărată că nu mai putea să ție și să încapă între scoarțe. M-am așezat cu el la umbra unei încăperi, unde se percheziționau vizitatorii, și l-am încercat cum citește, ca să înțeleg cît pricepuse.

Accentul ideii cădea din glasul țăranului, pe cuvîntul central. Pauzele veneau după trebuință. Nuanțele nu tînjeau. Verbul devenea, într-adevăr, activ.

— Ce școală ai ? l-am întrebat.

— Patru clase primare. Trebuia să fac șase, dar știi, munca pe cîmp...

Am auzit și profesori citind. Puțini știu să citească. A citi e deocamdată a descurca slovele dintr-un cuvînt, dar a citi pentru un așa-zis „intelectual“ (bacalaureat, licență, doctorat) este a descurca ideile din cuvinte. Nici un cititor din categorie nu citește mai prost decît în general un actor, a cărui profesie consistă tocmai din recitare, adică din citirea pe dinafară a unui text citit de zeci de ori pînă a fi fost învățat.

Ascultați-i pe actori, de la cei mai *mari* pînă la cei mai codași. Cîți pot să puie tonul, măsura, inflexiunea replicii, virgula, punctul, exclamația, interogativul acolo unde trebuie ? Versurile și proza sînt deopotrivă de neutre, de cenușii, de spălăcite. Dispar plasticul și relieful și se lăbărțează, cadența se încovoaie moliie. Cuvîntarea iese ca talașul din rîndea, uniform, egal, monoton, anodin. Scîrțiie unde curge lin, se înmoaie unde se cere tare, ca pielea făcută pungă a unei tobe, în care bețele bat ca-n cîrpă. Apoi, răcnetele ! zbierătele ! hohotele ! sterpe.

Maeștrii aceștia, domnii aceștia, artiștii aceștia au parcurs programe de studii, conservatorii, personagii, piese, roluri... Într-un manuscris precedent, am prezentat valoarea actorului în sine, însă în valută abstractă, în deziderat, în sinteză. Ascultați-i pe scenă. Numai cîțiva, puțini actori satisfac crescendele și descrescendele unui text gîndit și scris frumos. Nu-i numesc, ca să nu supăr susceptibilitățile extrem de iritabile ale rampei. Zac în culise printre borcanele cu clei, valori oneste, mai ales obscure, în carne și oase, reale, dar stau la vedere un număr de venerate, monumentale fosile. Nu mă refer la vîrstă, ci la numitul în medicină elefantiazis, care fiziologic face să crească nasul cît laba piciorului și în artă *tupeul* și impudoarea.

Lipsa, nu a dicțiunii, lipsa capacității de modelare a cuvîntului pe idee și sentiment, e necesar să fie de urgență remediată. Dacă școala de teatru nu poate să dea rezultate concrete, începînd chiar cu unii profesori, apți în a semna diplome pe criterii necuvenite sau necuviincioase, trebuie găsit mijlocul eficace de alfabetizare. În artă, sînt mai multe abecedare, succedîndu-se umbra fiecărui alfabet în umbra celui următor, pînă la ieroglif.

Instanța care ar putea mai bine să ajute pe actor să înțeleagă substanța și nuanța și să reproducă-n grai, cred că aparține scriitorilor, din toate meșteșugurile artistice mentorii cei mai exact orientați în a duce printre prăpăstii și culmi, caravanele de senzații și cuvinte, înecate în mlaștinile peisajului afon. Un curs pe viu, liber de canoane, de dogme, de fasoane și fudulii savante, un curs de caldă și superioară camaraderie, al unui nucleu de poeți și prozatori, cred că e în stare să dea artistului de scenă stilul de profunzime și transparențe, grosolănit între rol și regizor.

ALFRED MARGUL SPERBER

Bertolt Brecht și teatrul

Prin moartea poetului german Brecht, survenită la Berlin, în ziua de 14 august, în urma unui atac de cord care l-a răpus la vîrsta de 58 de ani, omenirea progresistă a rămas văduvită de una din cele mai însemnate, mai originale, mai tenace și mai îndrăznețe personalități creatoare. Astăzi, este încă prematur și cu neputință să se formuleze o apreciere definitivă și cuprinzătoare a acestui artist excepțional, care a plecat dintre noi tocmai cînd începuse să dobîndească recunoașterea mondială, deși cu greu s-ar putea găsi un alt artist care să fi fost mai puțin stăpînit de vanitatea de a se afirma cu orice preț ca Bertolt Brecht.

Formația condusă de el — *Berliner Ensemble* — repurtase succese triumfale la Zürich și Copenhaga, la Viena, Paris și Milano și tocmai în această perioadă urma să întreprindă un mare turneu la Londra: toate acestea făcuseră ca în timpul din urmă privirile lumii teatrale internaționale să fie ațintite asupra acestui artist care, nepăsător față de polemica ce se purta în jurul reformei sale în teatru, trăia consacrîndu-se exclusiv marii sale opere.

Într-adevăr, Bertolt Brecht a fost una din cele mai discutate personalități ale vieții spirituale din zilele noastre. Hotarul ce despărțea pe partizanii lui Brecht de adversarii lui, nu se confunda nicidecum cu linia de demarcație dintre progres și reacțiune, dimpotrivă, străbătea de-a curmezișul celor două lagăre. Existau critici cu vederi progresiste, care-l combăteau cu patimă pe Brecht, și critici aparținînd taberei reacționare, care se ridicau cu tot atîta pasiune în apărarea lui. Hotărîtor și de netăgăduit era faptul că *muncitorimea* înțelegea teatrul brechtian, îl aproba și îl iubea. Și deopotrivă de hotărîtoare era și a doua împrejurare — anume aceea că Brecht a stat toată viața alături de muncitorimea revoluționară, a trăit și a luptat pentru ea și a fost pînă la moarte susținător credincios și de neuitat al cauzei clasei muncitoare.

E semnificativ pentru măreția și universalitatea acestui poet că anevoie i se poate limita importanța la un anumit sector de activitate. Există, desigur, o sumedenie de oameni culți care, dacă ar fi întrebați cu privire la Brecht, ne-ar asigura că în persoana lui a murit unul din cei mai de seamă poeți lirici germani ai timpului nostru. Pe de altă parte, majoritatea îi va decerna lui Brecht titlul de cel mai mare *dramaturg* german, dacă nu chiar european, al zilelor noastre. În sfîrșit, se vor găsi alții care vor susține că este cel mai remarcabil teoretician contemporan în materie de dramaturgie și un genial regizor și reformator al artei scenice din timpurile noastre.

Fără îndoială că în Brecht a existat cite ceva din toate acestea. Nu intră nicidecum în intenţiile mele să schiţez, în limitele acestei succinte expuneri, nici chiar o imagine incompletă a ceea ce a însemnat Bertolt Brecht pentru teatrul contemporan. Aceasta ar constitui o imposibilitate şi o digresiune, fie numai din motivul că sînt prea rari acei cititori romîni care să fi parcurs o piesă a lui Bertolt Brecht şi, cu atît mai puţin, să fi asistat la reprezentarea vreuneia sau să fi avut prilejul să o vadă în inscenarea autorului. Ironia tragică a întîmplării a făcut ca prima reprezentaţie în Romînia a unei lucrări a lui Brecht să aibă loc cu o zi înainte de moartea lui, la Sibiu, în limba germană.

Chiar de la începuturile sale poetice, în anii de după primul război mondial, Brecht s-a simţit atras de teatru. Şi de la acei primi paşi, a căutat necontenit noi căi, forme şi mijloace de expresie dramatică, o nouă tehnică şi un nou stil dramatic. S-au spus şi s-au scris atîtea lucruri contradictorii, atîtea tălmăciri, cu sau fără voie greşite, cu privire la aceste străduinţe ale lui Brecht, la „Experimentiertheater", la „Piesele pedagogice", cu privire la teatrul „epic" şi la „tehnica de distanţare", încît se impune să consemnăm aci cel puţin esenţialul în aceste domenii.

Brecht pleacă de la recunoaşterea şi constatarea, de la sine înţelese pentru el, că toate efectele teatrale curente — retorismul, patetismul, melodramatismul, sentimentalismul, exagerarea şi şarja — nu au ce căuta în teatru. Menirea teatrului — susţinea Brecht — este să înfăţişeze spectatorului stări de lucruri şi situaţii obiective, să facă acest lucru fără artificii şi în mod concret, prin urmare, *obiectiv,* lăsînd în seama spectatorului să tragă concluziile, *ca rezultat al propriei sale operaţii de gîndire:* numai aşa poate teatrul să-şi îndeplinească rolul ce-i revine ca *mijloc de educaţie politică.* Teatrul tradiţional, însă, teatrul dramaturgiei aristotelice — spunea el — influenţează spectatorul prin mijlocirea emoţiei *subiective* şi, în consecinţă, îi tulbură facultatea de apreciere, acţionînd asupra lui exclusiv pe cale *sufletească.* Vechea dramă *zguduie,* noua dramă trebuie *să instruiască, să educe şi să insufle hotărîre.* Drama nouă trebuie nu atît să aibă acţiune, cît, mai mult, să fie imbold la acţiune. Aşadar: în locul dramei aristotelice, drama *epică,* căci vechiul element, *dramaticul,* este *subiectiv* şi numai *epicul* este *obiectiv.*

Acest principiu fundamental al concepţiei brechtiene despre dramă ne dă cheia multora din trăsăturile dramaturgiei sale. Astfel, în evoluţia eroilor acesteia nu se produce niciodată cotitura decisivă, ei nu ajung niciodată să întrezărească în sfîrşit acea revelaţie atotrăscolitoare, care să le orienteze într-un fel nou viaţa. Căci Brecht vrea ca această răscolire să se producă în *spectator,* ca rod al *propriului* său proces de gîndire.

Pe scenă, deznodămîntul rămîne nelămurit, ceea ce adînceşte tragicul; dar spectatorul pleacă cu un simţămînt de indignare, pentru că eroul n-a tras unica, necesara concluzie. *Mutter Courage,* de pildă, în ciuda groaznicelor întîmplări din război, care i-au luat toți copiii, merge mai departe la război. Chemarea: „Nu mai vrem niciodată război!" nu răsună nici măcar o dată pe scenă: însă spectatorul o preia ca pe o neștearsă trăire, proprie, ca pe o hotărîre pentru viața sa. Asupra justeței teoriei brechtiene în teatru, pot exista controverse; însă fapt cert, incontestabil, este și rămîne că fiecare montare a unei piese de Brecht sau prelucrare sau punere în scenă de către Brecht a unor piese străine, lasă asupra spectatorului neprevenit o impresie adîncă, de neuitat. De asemenea, e în afară de orice discuție că Brecht a inaugurat un nou altar al dramaturgiei, al punerii în scenă și al spectacolului, care a devenit de pe acum istoric.

Să trecem în revistă pura suită de drame ale lui Bertolt Brecht. Prima lucrare, balada dramatică *Murmure-n noapte,* demonstrează tocmai, în ciuda multor trăsături expresioniste, ascuțita privire a lui Brecht asupra contradicțiilor lumii burgheze. Brecht însuși nu e încă net pe punctul de vedere al maselor — el e un hotărît dușman al războiului și arată o deschisă și cinstită simpatie pentru lumea muncitorilor, și atîta tot. Următoarele sale drame, *Bărbatul e bărbat* și *În desișul orașelor,* fac să răsune răspicat, împreună cu ascuțișurile criticii sale sociale, protestul împotriva orînduirii sociale burgheze.

Dreigroschenoper (Opera de trei parale — 1928) obține un succes mondial; aici, Brecht dezvăluie tarele societății burgheze și legăturile dintre lumea marelui capital și lumea hoților. Întreaga punere în problemă precum și logica desfășurării dramatice scot la iveală stringenta necesitate a transformării revoluționare a stărilor de lucruri.

Brecht atinge punctul culminant al creației sale dramatice dinaintea celui de al doilea război mondial — după ce se apropiase de partidul revoluționar al clasei muncitoare — în dramatizarea *Mamei* lui Gorki (1932). El aduce pe scenă, cu o artă și cu o expresivitate inegalabile, figura unui om care și-a închinat viața revoluției, luptei pentru o omenire fericită. Nilovna, mama iubitoare, cu inima îndurerată, e transformată tocmai de dragostea de mamă într-o luptătoare pentru justiția socială, pentru binele poporului ei.

Modul în care Brecht a rezolvat această misiune îl arată ca deplin deținător al tuturor mijloacelor poetice ale unui realism matur, revoluționar. În toate celelalte piese ale acestei perioade, lupta revoluționară a proletariatului apare tot mai limpede ca temă principală.

Instaurarea bestialului fascism în Germania l-a constrîns pe Brecht să emigreze. Ducînd necontenit o ascuțită luptă politică împotriva profanatorilor și dușmanilor poporului său și ai clasei muncitoare germane, el a creat, și în emigrație, opere dramatice de o excepțională forță poetică și cu o deosebită orientare politică. Brecht fixează în teatrul său trăsăturile „groazei și

Scenă din „Cercul de cretă caucazian" în interpretarea actorilor de la „Berliner Ensemble"

mizeriei celui de al treilea Reich", veştejeşte în scene de neuitat barbaria fascismului hitlerist şi dă viaţă unei satire nimicitoare la adresa „Reichului milenar" şi a potentaţilor săi. În drama *Armele doamnei Carrar* poetul accentua necesitatea sprijinirii active a eroicei lupte a poporului spaniol împotriva opresorilor săi, în vederea combaterii fascismului.

În *Mutter Courage,* poetul plasează acţiunea în timpul războiului de 30 de ani. Înfierarea ororilor acestui război a fost o clară aluzie la pregătirile celui de al doilea război mondial şi ale fascismului. În piesa *Viaţa lui Galilei,* Brecht expune lupta ştiinţei progresiste împotriva despotismului şi obscurantismului. Atît ultima sa piesă, *Interogatoriul lui Lucullus,* cît şi *Cercul de cretă caucazian* sînt viu discutate peste graniţele patriei sale.

Din 1948, Brecht s-a stabilit în Berlinul de est, unde a condus un teatru propriu. Mai ales în această activitate din ultimii ani, Brecht a atins măsura renumelui internaţional. Pe lîngă excepţionala sa activitate ca conducător de teatru, care îl ocupa zi şi noapte, el a fost un neobosit luptător pentru pace şi progres. El a fost membru al Comitetului Permanent pentru Apărarea Păcii din R.D.G., laureat al Premiului Naţional din R.D.G. şi membru al Academiei Germane a Artelor.

Moartea lui Bertolt Brecht, care constituie o pierdere greu de înlocuit pentru literatura germană, lasă şi pe tărîmul *teatrului şi dramaturgiei europene* un gol, pe care nu putem crede că-l va înlocui cineva foarte curînd. Avem însă mîngîierea că truda lui de ani îndelungaţi a rodit Ansamblul său, în care o grupare tinerească va păstra mereu viu genialul spirit al maestrului.

FLORIN TORNEA

„Horia”, prizonierul mitului

După ce se lăsase cortina peste ultimul tablou din cele 12 cîte numără noua dramă — *Horia* — a lui Mihail Davidoglu, cineva m-a întîmpinat, cerîndu-mi părerea. Întrebarea venise pe nepregătite. Eram încă buimăcit de învălmășeala multor lucruri frumoase și prețioase, însoțite de altele multe mai puțin remarcabile la cîte asistasem. Am răspuns, trecînd peste faptul că finalul spectacolului venise ca o ușurare, îndelung — vreme de aproape 5 ore — așteptată : „e un spectacol mare“.

Mult timp, după aceea, am meditat la acest răspuns, față de care interlocutorul meu rămăsese, pe drept, nemulțumit. Astăzi, materialul dramatic al recentei opere a lui Davidoglu și viața scenică pe care i-au dat-o Dan Nasta (directorul de scenă și scenograful ei) și colectivul Municipalului, se lasă cumpănite, la rece, pe îndelete. Formula „spectacol mare” îmi apare și mie prezumțioasă și vagă. În locul ei, se insinuează ca un atribut de ansamblu al dramei și al spectacolului, monumentalul. Nu ezit să-l folosesc. Atributul e numai în aparență darnic de elogii. În realitate, e un punct de pornire în aprecierea ce avem îndatorirea să facem și nu privește, în definitiv, nici drama, nici spectacolul, ca o însușire proprie lor. Monumentalul copleșește ; dar nu întotdeauna ceea ce copleșește într-o operă de artă e artă. Urmează să ne dăm seama ce naște și cum naște acest monumental. Pe de altă parte, dramă și spectacol de evocare istorică, *Horia* răspunde prin „monumentalitate” unei cerințe elementare artistice. Trecutul vrednic a fi evocat se profilează măreț în contemporaneitate. Dacă sînt lipsiți de grandoare, eroii și faptele vremilor apuse nu pot străpunge perspectiva înegurată a istoriei. De aceea, și cadrul artistic în care sînt așezați se cere construit pe dimensiuni corespunzătoare, și substanța artistică din care sînt plăsmuiți se pretinde crescută dintr-un aluat generator de prestanță. Drama istorică ține în această măsură de epopee : dacă nu izvorăște din legendă, ea se configurează oricum la modul legendei. Pe aceste coordonate, s-a dezvoltat tradițional la noi, ca și aiurea, drama istorică. Și pe aceste coordonate au înțeles firește și Mihail Davidoglu și Dan Nasta să miște faptele și să prezinte pe eroii marii răscoale a iobagilor din Transilvania vremii lui Iosif al II-lea.

Întreprinderea nu a fost lipsită de curaj. Există o uriașă literatură în jurul lui Horia „iobagul fiscului de la Rîul Mare”, și în jurul mișcării justițiare pe care a însuflețit-o. Ea se întinde, în timp, din anul înălțătoarei prăbușiri a eroului, pînă în zilele noastre, iar în spațiu, de la poezia populară a moților, pînă departe, în Olanda și Franța anilor premergători căderii Bastiliei. Proslăvit ori hulit, numele

„Crăişorului“ sau „rebelistului Horia“ s-a înconjurat de un nimb aproape mitic şi a umplut răscoala, care îl revendică drept iniţiator şi conducător, de o nebuloasă strălucitoare ce îngreuează şi astăzi încă istoricilor discernerea limpede între faptele verificabile și faptele imaginare.

Pentru tumultoasa lui trecere în istorie, ar fi fost de aceea firesc ca personalitatea şi faptele lui Horia să fi ispitit cu osebire creaţia dramatică. Îl vom căuta însă zadarnic într-o alcătuire dramatică valabilă, pe acela care impresionase tinereţea poetică a lui Eminescu *(...Horia pe un munte falnic stă călare : /o coroană sură munţilor să pare.../ Io am — zise-un tunet — suflet mare, greu/ Dar mai mare suflet bate-n pieptul său...)* și care a intrat ca un principiu izbăvitor în cîntecul poporului *(Hora şade pe răzor, / Domnii fug de se omor, / Hora şade pe butuci, / Domnii fug fără papuci...)*. Freamătul dramatic al răscoalei lui Horia s-a topit, pînă azi, doar în cîteva inspiraţii de măruntă — didactică ori sentimentală — însemnătate, la unii scriitori ocazionali cehi, germani sau maghiari din secolul trecut și nu a stîrnit la noi decît condeiul fără prestigiu al unui Ghiță Popp și flacăra creatoare a lui Zaharia Bîrsan (dar pentru un episod ce privește pe Crișan, „soţul“ lui Horia întru însufleţirea răscoalei).

Faptul nu e, poate, lipsit de explicaţie. O figură de proporţiile dobîndite de Horia se oferă viziunii creatoare, de-a dreptul — finită și neschimbată în măreţia ei — şi solicită mai degrabă exaltarea şi contemplarea lirică. Drumurile străbătute de o asemenea figură în viaţă şi în istorie apar, oricît de învolburate, mai degrabă stăpînite, decît înfruntate de dînsa şi de aceea, mai potrivită înfăţişării lor se arată curgerea largă şi adîncă a eposului. Dar Crăișorul care impresionase lumea călăilor lui prin liniştea de cuget cu care îşi primise moartea şi care, în clipa cînd se stingea sub loviturile roţii, se arătase în ochii acestei lumi „un om.... mai mult decît un om“ (Liviu Rebreanu), tocmai prin această omenie ce-l caracterizează în esență, revendica de mult descoperirea și urmărirea bogatului filon dramatic ce-l ascundea.

Sîntem convinși că Davidoglu — ca și făuritorii spectacolului de la Municipal — de la această viziune gorkiană a omului măreţ prin omenia lui, au pornit să-l monumentalizeze pe Horia. Cum au izbutit s-o facă e întrebarea cheie de răspunsul căreia depinde preţuirea cu care sîntem îndrituiţi să vorbim despre dramă și spectacol.

*

Constatăm din păcate — şi relevăm nu fără regrete, din capul locului această constatare — că omul în *Horia* lui Davidoglu ne apare mai mult ca o intenţie ades declarată, decît ca o efectivă realizare. Aici stă însă nodul unui șir de consecințe pentru valoarea operei și spectacolului.

Există în dramă un moment puternic de frumos. În tabăra lui Horia, descumpănit de revelaţia perfidiei împărăteşti, care slăbeşte în răsculaţi avîntul luptei, „oamenii“, „fraţii“ lui, se retrag unul cîte unul sau pîlcuri deodată, spre vetrele lor, temători de represiuni, neîncrezători în puterea lor de a dobîndi prin ei înşişi dreptatea, împotriva domnilor și împotriva împăratului, „care e domn și el“. E un moment greu, de dezagregare, la care Horia asistă, hărţuit de necesitatea istorică a acţiunii și de înţelegerea sufletului ţăranului, zdrobit de seculara deznădejde ce-l trage înapoi spre resemnare şi supunere. Sentimentul acesta de hărţuire, care îi răpeşte liniara pondere de conducător, e în adevăr de profundă esență umană şi de profundă esență dramatică. Pe acest sentiment, se înalţă scena faimoasei întîlniri cu trimisul „guberniului” în vederea tratativelor. Scena amintește, prin substratul ei tulburător, de schimbul de vederi, imaginat de Eminescu, între Mircea şi Baiazid.

SECRETARUL : Voi să mă duceţi la Horia, la căpetenia cea mare a tumultuanţilor.

Toma Dimitriu (Horia)

HORIA : Spune, omule, ce ai de spus (simplu) *eu sînt Horia.*

. . . .

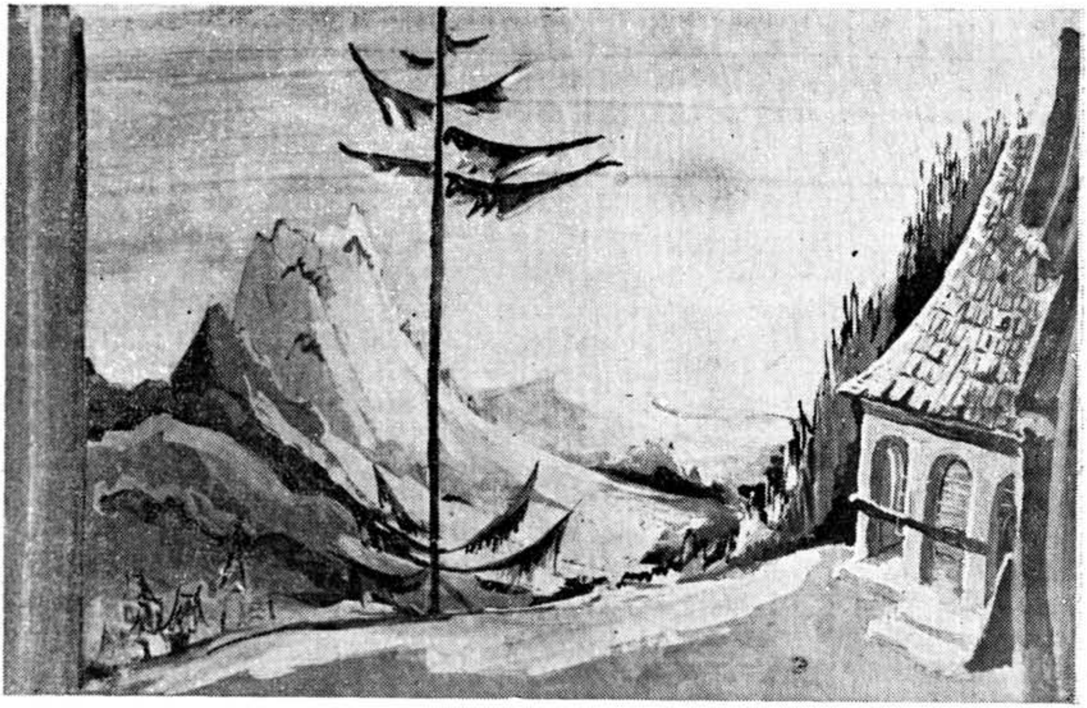
SECRETARUL : (oamenilor !) *Dînsu-i Horia ?* (lui Horia, cu neîncredere) : *Ești dumneata, cu adevărat, căpetenia cea mare ?...*

Acest moment conclusiv al umanității lui Horia, e, din păcate, văduvit de rodnicie emoțională. Strălucirea și grandoarea simplității la care ne așteptam se țesesc în simplificare, într-o estompare a prezenței eroului, vecină cu inexpresivul. (Și aceasta este de remarcat mai cu osebire pe planul interpretării scenice : Toma Dimitriu a fost în adevăr, în acest moment, greu încercat de dificultatea simplității pe care o cerea autorul). Lucrul nu este întîmplător. De-a lungul a șapte tablouri, pînă la acesta ce s-ar fi dorit al măreției în simplitate, și după acest tablou, în alte șase, nu-l cunoaștem efectiv, în ceea ce îl definește ca individ, pe acela căruia oamenii de rînd îi spun „Crăișorul", pe care îl socotesc soarele lor, steagul lor. Îl știm dintru început scăldat de ochii altora în baia de lumină a legendei. *„Cînd dă tata glas, se oprește și vîntul să-l asculte"* ; această vastă hiperbolă — firesc să înflorească în inima unui fiu — sălășluiește pe tot parcursul dramei, nu ca un semn de dragoste îndreptățită, ci ca o idolatrizare generală în rîndul țărănimii ce-l înconjură și îi urmează cuvîntul. David Mărian, pînă a nu-l vedea aievea pe „unchieș", îl știe „om al dreptății". Il știe, firește, din faimă, călit în durere, „ars cum arde gorunul trăznit" și „rămas cărbune tare". Îl cunoaște mai de-aproape Iacob Todea, că este „om ca noi", deosebit doar prin firea lui, „altcum iobag fără numai sufletul din el și mîna dată la cioplit". Cu această faimă panteică de glas care covîrșește stihiile, trece Horia printre oameni. Apariția lui se petrece „pe nesimțite" ; e o apariție solară care iscă mișcare și emoție, apoi tăcerea prosternării. Horia insuși pare conștient de această prestanță de care se bucură. „Simplitatea" asupra căreia insistă mereu, parentetic, Mihail Davidoglu, apare mai curînd de ordinul condescendenței. Replicile lui au calmul apelor adînci. Sînt sentențioase, reținute, distante, chiar cînd se vor calde și mîngîietoare. Maria Paven, femeia căreia domnii i-au ucis bărbatul, așteaptă răspunsul răzbunării de la Horia : *„Pe dumneata, te știu oamenii și te ascultă, de la dumneata aștept răspuns"*. Iar răspunsul lui Horia e alb, duhovnicesc, mai aproape de rațiune decît de compasiune și revoltă : *„Te-am ascultat, femeie, și nu te-am împiedicat să-ți spui durerea care ți-a împietrit inima. Aștepți răspuns. La vremea potrivită, ți-om răspunde"*. E, desigur, aici omul politic, care nu-și poate îngădui expansiuni și poticniri sentimentale în fața cazurilor personale, oricît de dureroase. Pe el, îl frămîntă principiul. Cînd David Mărian îl cheamă să răzbune năprazna de foc și omor pe care domnii au zvîrlit-o asupra casei și familiei sale, Horia îi replică : *„Nu-i vorba de unul, de doi : mă chemi pentru dreptatea casei tale și eu pornesc să aduc dreptate pentru toată țara..."* Dar Horia, chiar om politic, nu poate fi împiedicat de preocupările legate de cauza ce slujeşte, să fie om, pur şi simplu. Nu-l cunoaştem şi, poate, nici nu era nevoie să-l cunoaştem în postura de cap de familie. Ştim numai din relatări, că soţia l-a lăsat, iar el „n-a luat seamă". Davidoglu ni-l prezintă însă ca tată. Dar și în fața problemelor aspre care se pun inimii feciorului său (dragostea lui Ionuț, primejduită de poftele ascunse ale şpanului Incze), Horia e gata să treacă, tot fără să ia seamă: *„dar ce sfat să-ţi dau eu, băiete, ce sfat ?"* Ionuț, feciorul, îndrăgostitul, omul, stă pe planul al doilea, pentru Horia; pe primul plan, stă Ionuț, viitorul aghiotant al „Crăişorului": *„Ţine-ţi viaţa, băiete. Ţine-o şi n-o dărui cu uşurinţă. Poate, cîndva, ne-o folosi mai mult decît crezi..."* Fiorul părintesc îl străbate o singură dată, dureros, în clipa în care i se vestește, mincinos, tocmai pentru a descumpăni în el hotărîrea de a duce pînă la capăt răscoala, că Ionuț este ostatic în mîna grofilor, gata să fie osîndit. Vestea îl atinge ca un junghi. Dar numai pentru o clipă; atît cit, după indicaţia lui Davidoglu, să-şi treacă mîna înaintea ochilor şi apoi, „cu glas stins", invocînd iertarea cerească, să treacă peste durere şi să strîngă mai avan frînele răscoalei. Luptă interioară, dincolo și după această grea clipă, nu se vede existînd în Horia. Dovadă că nu ia în seamă nici cealaltă veste — îmbucurătoare și totodată amar înălţătoare — că feciorul său Ionuț, trăiește și că în locul lui a fost tras în ţeapă, dîndu-se drept Ionuț și păstrîndu-se eroic, pînă şi-a dat duhul, *„tare... ca şi cum cu adevărat era feciorul"* lui Horia, viteazul Urs Uibariu. E drept, vestea vine într-un moment greu pentru răscoală, cînd tăria ei atîrnă de un fir de pai. E, totuși, peste fire să reduci toată bucuria de a-ţi şti în viaţă un fecior pe care *„pînă mai ieri"* l-ai plîns ca pe un mort, şi toată gratitudinea pentru Uibariu, al cărui gest rar de eroism n-ar fi meritat să rămînă strecurat doar între două replici, e peste fire să reduci totul la un mărunt complex mimic: la o privire uscată în gol, la încercarea de a spune ceva şi de a nu găsi ce să spui. (Vezi indicaţiile lui Davidoglu.) De altfel, eroul îşi trece propriile sale probleme pe planul al doilea. Maria Paven se leagă — nu înţelegem cum, nici cînd (dar aceasta e o chestiune de amănunt prea puţin de seamă aici) — de viaţa intimă a lui Horia, cu o pasiune oarbă, de îndrăgostită şi de sclavă. Este un prilej de clocotire sufletească intensă, care se manifestă însă unilateral, din partea Mariei. Horia pare să accepte, străin de propria lui fiinţă, pe această femeie alături de dînsul, deşi e cert că o preţuieşte mai mult decît ca pe o ibovnică trecătoare şi oarecare. Maria Paven îi cunoaşte gîndurile, planurile, nădejdile, dezamăgirile, înainte ca Horia să le fi împărtăşit chiar celor două căpetenii, Cloşca şi Crişan, care poartă pe umeri, solidari cu el, răspunderea răscoalei. Maria Paven îşi îngăduie chiar să-şi impună, cu mijloace proprii exaltărilor femeieşti, puncte de vedere personale, să declanşeze ori să reteze din faşă, hotărîri capitale pentru desfăşurarea răscoalei. La cuvîntul ei, stăpînit de viziunea cumplitei morţi a soţului — *„că nici domnii nu-s fără de moarte"* —, se deschide ca o necesitate în faţa sfatului de căpetenii, dar şi în cugetul lui Horia, pînă atunci tergiversator, perspectiva iminentă şi sîngeroasă a insurecţiei. La cuvîntul Mariei Paven, îmbibat de o mistică religioasă înapoiată — *„pe Vlădica! vai mie! înfige-ţi junghiul în mine, nu-mi cruţa sîngele nici viaţa, da' nu te atinge de omul sfînt"* — Horia se înduplecă, lăsînd astfel răscoala să fie, cu bună ştiinţă, străpunsă de unul din vrăjmaşii ei cei mai perfizi — „boaitele" bisericeşti. Ea singură, Maria Paven, pe de altă parte, e în stare să stoarcă din umbra statornică a feţei şi privirilor lui Horia, zîmbetul şi lumina voiei bune. Şi totuşi, despărţirea de ea, în pragul prăbuşirii răscoalei, e seacă de orice freamăt personal din partea lui: *„Du-te şi tu, femeie"*. Maria, e însă caldă, apropiată: *„Să te însoţesc"... „Nu mă alunga! Pentru cine să trăiesc? Pentru cine?..."* Răspunsul lui Horia planează peste micimile vieţii diurne, proiectat în perspectiva vremilor ce-i vor continua drumul și-i vor relua, victorios, fapta justițiară: *„Ori tu, femeie, nu crezi c-om porni iară?”*

Horia e construit, pare-se, numai pe atitudini largi, publice, agitatorice. Chiar cînd îl căutăm în orele lui de reculegere, cînd credem că singur cu sine însuși e mișcat de frămîntări de natură să-l desprindă din cadrele unor imagini de circumstanță, Horia se ferește parcă de indiscreția noastră și rămîne străin de sine însuși, dăruit istoriei și posedat de istorie. Monoloagele lui sînt ostentative — „cu fruntea rězămată de copac“, ori cu pruncul lui Ionuț și al Floarei în brațe, arătîndu-l munților. Sînt monoloage hieratice, încărcate parcă de mistica unei chemări istorice, mai mult decît de conștiința unui om măcinat și împins spre acțiune de stările de lucruri și de nerăbdarea oamenilor ce prețuiesc în el virtuțile unui exponent. „Chemarea“, aceasta se alimentează, vădit, din prosternarea unanimă ce-l întîmpină în sînul iobagilor care-l cîntă, *în viață fiind,* ca pe un personaj de legendă și care-i încununează numele și persoana cu aură voievodală. Horia se arată Crăișor nu numai în vorba și cugetul mulțimilor ce-l aclamă, ci, nu o dată, în chiar felul său de a se purta. El folosește nestingherit, firesc — am spune, „cu simplitate” — pluralul, de maiestate (pe care, înțelegem, uneori îl poate îndreptăți o împrejurare sau alta), dar și formule voievodale: *„Eu, Horia, Vasile Nicula, prolica Ursu, îi dau poruncă să întindă focul neîntîrziat...“* Voievodal sună, în ordinul de bătaie al răscoalei, fixarea statului major al mișcării: *„Și fiindcă mai bune ziduri ca munții nici că se află, Rîul Mare îl socotim ca pe o cetate a noastră. Acolo ne veți trimite vești și ștafete...”* Umbra aceleiași vrăji voievodale învăluie pînă și cuvîntul împovărat de viziunea roadelor amare ale greșelilor făptuite în conducerea răscoalei: *„Tu nu știi, Cloșcuț, ce blestem e să fii căpetenia cea mare. Căpeteniei nu i se îngăduie slăbiciune în nici un fel...”* De aici, pînă la sentimentul înălțării și supraviețuirii peste veacuri în conștiința oamenilor, nu e mult. Tăria de caracter, pilduitoare în eroismul ei, pe care o demonstrează în ultimele lui ore de viață și pe care, într-o arătare de vis, încearcă s-o inculce și lui Cloșca, apare de aceea frustată de măreția cuvenită: *„Trebuie tărie, Cloșcuț!... Oamenii s-or uita la noi...“*, sînt vorbe încărcate de păcatul lucidității; ele par să pregătească, pentru posteritate, gestul acelei întinse și cutremurătoare liniști sufletești cu care Horia, întîmpinînd moartea, a intrat în adevăr pilduitor în istorie.

Lipsește în această uriașă personalitate care a fost Horia, așa cum ne-a prezentat-o Davidoglu, firescul gestului mărunt și spontan al omului de toate zilele, firescul acelui gest aparent periferic și așezîndu-se abia perceptibil pe linia centrală de conduită a personajului, care să-l distingă de alți oameni și care — dincolo de prestigiul la care l-a înălțat fapta și cu care l-a aureolat și păstrat istoria — să-l distingă și de alți eroi. În ambianța vastă a istoriei, din asemenea gesturi mărunte își cresc și-și colorează eroii măreția lor; ele dau prestanței lor larg cuprinzătoare, tinctura singularizatoare care ne îngăduie să ne apropiem de ideea și imaginea sublimului ca de o treaptă și o valoare etică umană, accesibilă

Septimiu Sever (Cloșca), Toma Dimitriu (Horia) Titus Lapteș (Crișan)



Schiță de decor pentru tabloul 1

fiecăruia dintre noi. Pe Horia, îl consacră istoria. Dar istoria nu e îndestulătoare pentru a-l defini ca om. Horia nu face, în cadrul istoriei, gestul care să-i aparțină numai lui și care, dezlegîndu-l de principiul eroic ce-l reprezintă, să-l concretizeze ca pe o individualitate unică. De acest lucru și-a dat, de altfel, seama și Mihail Davidoglu, atunci cînd a fost să ne înfățișeze figura cinică și duplă a împăratului Iosif al II-lea (jocul acestuia pe struna durerii pricinuită de îmbolnăvirea canarului, cînd are de luat hotărîri în problema răscoalei, e edificator și plin de tîlc). De ce a fost, totuși, Horia văduvit de asemenea gesturi ?

*

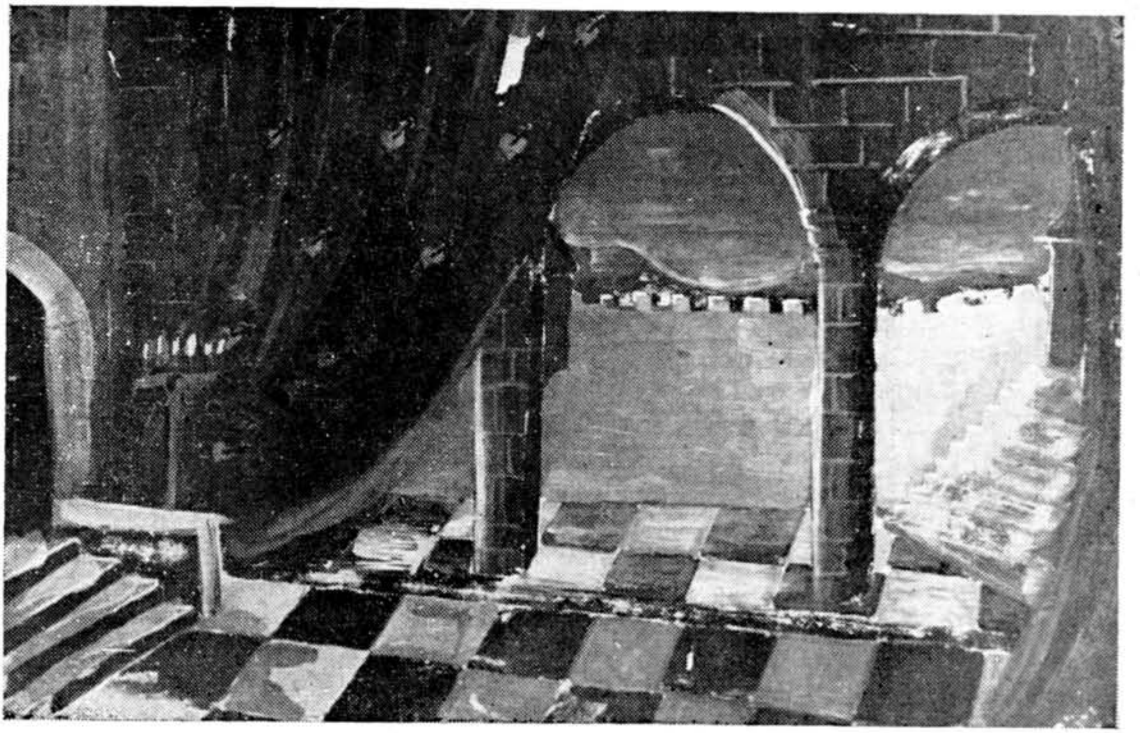
Davidoglu s-a apropiat de Horia, îndreptățit, cu negrăită pietate și admirație. L-a văzut acoperind cu personalitatea lui, și vremea, și pe oamenii vremii sale. Privirea dramaturgului l-a urmărit pas cu pas, prizonieră desfășurării efective istorice, din ajunul ultimei audiențe la împărat și din clipa marii hotărîri — *„Na, c-a venit și vremea de faptă"* — pînă la risipirea în derută și trădare a „faptei" și pînă la stingerea sub roată a eroului. Acest viforos drum se consumă istoricește în cîteva luni. Dar „fapta" lui Horia cuprinde în esență zvîcnetul unor nemulțumiri și așteptări seculare și răbufnirea unei uriașe și complexe conștiințe colective. Davidoglu a văzut tot acest zvîcnet al iobăgimii asuprite și toată conștiința ei exasperată filtrîndu-se în structura intimă a eroului și concentrîndu-se pe fața și în atitudinile lui. În chipul acesta, Horia a fost purificat pînă la abstractizare de tot ceea ce este frust și primar în lumea care-l revendica drept interpretul ei cel mai indicat ; el se înfățișează astfel ca vîrful ideal și idealizat al unei piramide la baza căreia, pulverizate, se mișcă datele istoriei — oamenii și împrejurările care au creat-o și mobilat-o.

Asemenea viziune nu poate fi osîndită ca o viziune neindicată în artă. Dimpotrivă, ea înaripează opera pentru zborul înalt și pentru plutirea largă a poemului ; ea degajă ca pe o sevă fierbinte, elanul romantic. Și, mărturisim, dacă drama lui Davidoglu izbutește să ne învăluie adesea cu aburii unor emoții reale, aceste emoții își află obîrșia în altitudinile și în suflul de poem în care a fost concepută și în care se complace drama. Nu e vorba doar de expresia ei imediată și aparentă. Ci de însăși osatura și carnația ei.

În adevăr, prin freamătul liric de care mustesc, și ascultînd, în suita lor, mai mult de fiorul liniar și egal al evocării, tablourile dramei sînt mai degrabă *cînturi* ce încearcă să reconstituie unele aspecte ale răscoalei de-a lungul răstimpului scurs între izbucnirea și stingerea ei. Ele se înșiră, autonome, pe un filon dramatic evident, dar neexplorat și neexploatat îndeajuns. Căci tablourile nu se iscă unele din altele, nu se pregătesc și nu se anunță, cu necesitate dramatică, unele pe celelalte, ci se păstrează respectuoase și subordonate unei succesiuni în fond străine actului creator : succesiunii istorice. În imaginea globală care se naște, din alăturarea acestor tablouri, mai pot încăpea, și din ea mai pot fi reduse o seamă de imagini, fără ca intensitatea emoțională să sufere de pe urma sporirilor și fără să se provoace hiatusuri evidente de pe urma reducerilor. Toate aceste tablouri-cînturi sînt imaginile maiestuoase și încărcate, în ambianța cărora a fost văzută și arătată de Mihail Davidoglu, „fapta“ răscolitoare a lui Horia.

Cu scrupulos respect față de viziunea și arătările amănunțite ale autorului, Dan Nasta a cheltuit, în plasticizarea acestei ambianțe, elanul unei îmbelșugate palete de culori și lumini și al unei prodigioase inventivități sculpturale și arhitectonice. Spectatorul e cucerit de forța picturală a decorurilor, ca și de greutatea sugestivă a unora din ele. De pildă, tabloul stîncos al Cîmpenilor, unde se petrece actul dureros al surpării prin trădare a insurecției ; ori, momentul în care cotropit de piedici și de demoralizarea oamenilor lui, Horia vestește răsculaților minciuna sprijinului împărătesc și îi leagă cu jurămînt în hotărîrea de a nu înceta lupta : așezat ca să domine crestele Cîmpenilor și mulțimea iobagilor ce-l ascultă, Horia e înconjurat,

Schiță de decor pentru tabloul 10

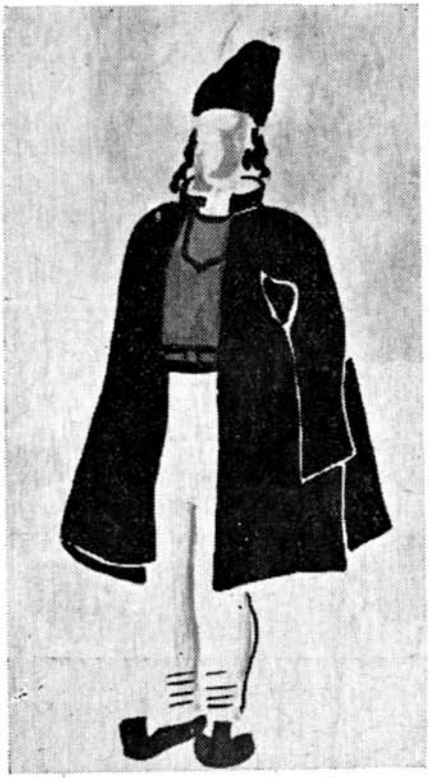


în acest întunecat moment, cu un vestmînt învăpăiat de lumini care-i conturează fața și statura ca pe a unui simbol strălucitor al puterii, asupra căruia beznele nopții și ale vremii sînt nevolnice. (O anumită alunecare spre amestecul de stiluri — bunăoară, fîșiile de perdele roșii, străbătînd și fluturînd peste piața supliciului — este de domeniul altei discuții privind decorația la *Horia)*. Dar Dan Nasta n-a izbutit, împrumutînd fără rezerve viziunea lui Davidoglu, să elibereze aceste tablouri de funcția lor pur spectaculoasă. Mai puțin convins decît Nasta, de necesitatea valorificării scenice a tuturor aspectelor răscoalei, reconstituite ori imaginate de Davidoglu, Al. Toscani, la Iași, n-a ezitat să elimine din spectacolul regizat de dînsul, unele tablouri. A izbutit însă și el, doar o ușurare tehnică, poate și una de un anumit ordin artistic. Spectacolul nu s-a resimțit de pe urma acestor eliminări. El a rămas, ca și montarea lui Nasta, profilat pe un șirag de tablouri aspectuoase, golite, în ceea ce privește decorurile, de o funcție activă, integrată în *viața* dramei.

*

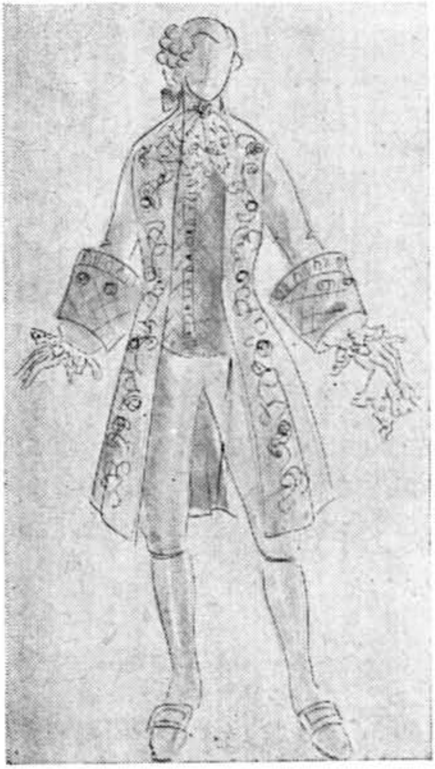
Viața dramei... Numai că poezia cadrului invadează piesa lui Davidoglu dincolo de elementele plastice. Ceea ce s-ar dori sau s-ar numi viață dramatică în *Horia* — omul, înfruntările de atitudini, de mentalități și de conștiințe, problemele de principii și problemele individuale iscate în jurul unui conflict și dezlegîndu-se odată cu el — se înfățișează din păcate doar într-o bogată și stufoasă eboșă, tot pe linii, am zice, de atmosferă, întregind și alimentînd prin mișcare și prezență umană, alcătuirea în poem a dramei.

E adevărat, vîna dramatică, recunoscută, a lui Davidoglu a fost evident incitată de nenumărate situații și caractere, în investigarea și după cuprinderea documentară a marii învolburări sociale pe care a abordat-o. Ele i-au sugerat motivele unei puzderii de conflicte. Acestea năpădesc, îndeosebi, tablourile expozitive și poartă în ele însele făgăduința unor nespus de semnificative și puternice drame. Să înșirăm cîteva, la întîmplare: drama casei David Marian, al cărui aprig și eroic sfîrșit e străbătut, ca într-o veche tragedie, de o simbolistică a jertfei înaripate; drama lui Ionuț, în care pornirile unei iubiri pure, dar pîndite de sfîșietoare descumpăniri, dau, dincoace de temeiuri ideologice, rost și justificare atașării sale de cauza apărată de părintele său; drama gornicului Uibariu, cel care, fost slujbaș al domnilor, care răpus de domni, ocrotind cu moartea sa, viața lui Ionuț, tihna părintească a lui Horia, prestigiul și tăria răscoalei; drama Cimpoieșului, iobag cu sufletul năpădit de întrebări, răvășit de elanuri și rețineri, de entuziasme și temeri, peste pleoapa murindă a căruia se așază ca o rezolvare finală a zbuciumului său steril și ca o regăsire, credința în potolirea setei după dreptate prin „fapta" lui Horia; drama lui Cloșcuț, care caută, în tovărășia lui Horia și în focurile răscoalei, să-și dobîndească demnitatea omenească pe care mărimile i-o refuză; drama Mariei Paven, fascinată de apropierea lui Horia, poate pentru că — pe lîngă atracția personală a Crăișorului — ea vede cumulîndu-se în acțiunea lui răzbunarea și con-



Schiță de costum țărănesc

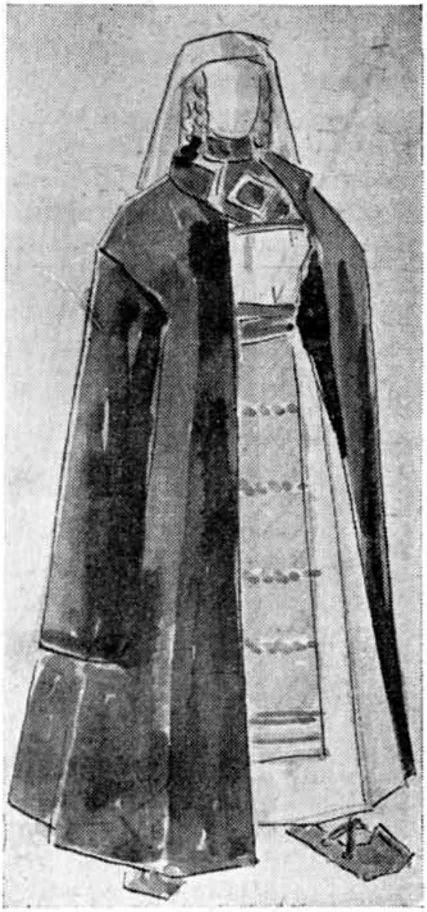
solarea atît de trebuincioase sufletului ei, străpuns de uciderea primului ei soț ; drama acelui Iago lipsit de duh, Grigore Nicula — neînțeleasă, nejustificată și pînă la urmă needificatoare dramă —, în care totuși ești dispus să afli roadele viermănoase pe care le pot pîrgui uneori obida și nevolnicia... Drame, toate umbrite de norii unui tragism apăsător, zvîrcolit, țipător, care se anunță însă numai în cîte un schimb de replici, în cîte o scenă (uneori, poate și de-a lungul mai multora) și care se consumă apoi, mai curînd pierzîndu-se, ca niște șuvoaie în albia mare a răscoalei, decît rezolvîndu-se în ea. Independente fiecare una de alta, ele merg paralel sau se încrucișează, voind prin multitudinea lor, care și ea, ca și tablourile poate fi oricînd sporită sau redusă, *să ilustreze doar* dramatismul răscoalei și să încadreze ori să justifice drama propriu-zisă, centrală, a lui Horia.



Schiță de costum pentru Iosif al II-lea

Dar această dramă e numai aparentă. Am văzut că Davidoglu l-a crescut în propriile sale vederi pe Horia, în așa măsură, încît l-a oferit vederilor noastre, din capul locului, ca pe un *dat* legendar și istoric, ireversibil. În chipul acesta, Horia nu poate ajunge valabil un personaj dramatic, nu poate să ne releve o dramă. În adevăr, care e conflictul în drama lui Horia ? Ca individ, el pare confundat cu marile și învolburatele unde ale „faptei" sale. Întrucît însă această „faptă" îi aparține ? Ce a făcut Horia, de față cu noi, înainte de a pătrunde în istorie și de a se justifica în măreția pentru care îl cîntăm, ca să dobîndească încrederea, dragostea idolatră, prosternarea fără rezerve a maselor, în numele cărora a fost și a vorbit împăratului din Viena și în numele și pentru dreptatea cărora, a ajuns Crăișor, căpetenia cea mare ?

Nici dintru început, nici de-a lungul piesei, nu aflăm decît din vagi relatări neconcludente. Ceea ce aflăm din *acțiunea* lui Horia — aceasta, mai totdeauna risipită în belșug de patos verbal — e departe, în măsura în care sîntem lectori sau spectatori, să ne convingă asupra temeiniciei înaltului soclu pe care l-a așezat Davidoglu. Horia e, în primele momente — dar în momentele cruciale ale declanșării răscoalei — răpit de acțiunea maselor, supus lor, pe urmele lor. Dar nu este un exponent al lor. Spirit tergiversator sau înțelept calculat, el primește cu mîhnită reprobare (pe care n-o vedem, despre care ni se relatează numai) inițiativa nedisciplinată a lui Crișan de a declanșa înainte de vreme insurecția — și o supralicitează mai apoi. Hotărît a înlătura cu tărie piedicile vrăjmașe, se înduplecă, am văzut, la un cuvînt exaltat al Mariei Paven, să greșească în privința „boaitelor" bisericești. Conștient de firea ascunsă și primejdioasă a lui Grigore Nicula, iscoadă dușmană și vînzător al răscoalei, el îl acceptă totuși în mișcare, așa cum acceptă în preajmă-i, drept caligraf, — în ciuda atitudinii dușmănoase pe care i-o arată fățiș — neisprăvita și vînduta față bisericească a pedagogului. La curtea împăratului, într-o audiență (nouă ni se pare puțin conformă cu adevărul istoric și, pe plan artistic, distonantă cu obiectivul audienței), în fața unor dansatori nobili și în



Schiţă de costum pentru Maria Paven

toiul unui bal de curte, lăsînd să fie întrerupt cînd de zîmbetele unei curtene, cînd de batjocura unor curteni, Horia expune lui Iosif durerile şi nevoile iobagilor. Care este atitudinea unui exponent al maselor ce-şi vede pledoaria — lupta lui — încadrată în zîmbete şi asigurări în doi peri (cum sînt cele ale împăratului, care urăşte pe nobili dar „izbucneşte în ris“ cînd, fără a da nimic in scris, lasă să se înţeleagă o încuviinţare echivocă a răscoalei iminente a iobagilor) ? Ce spirit de pătrundere dovedeşte un asemenea exponent al maselor, cînd in loc de a simţi batjocura ce planează asupra lui şi în loc de a simţi că împăratul are intenţia să folosească nevoile şi nerăbdările iobagilor — cauza lor dreaptă — drept simplu şantaj împotriva feudalilor, el lasă să se trîmbiţeze că împăratul s-a alăturat cinstit acestei nefericite cauze a iobagilor ? Nepătrunzător în fond (mai pătrunzător se arată David Mărian sau Gheorghe Marcul) şi doar aparent tactician, Horia se arată slab şi în hotăririle pe care le ia. După ce, neavînd cum să i se împotrivească, acceptă, susţine şi avîntă pretimpuria acţiune insurectă a lui Crişan, el acceptă şi faptele obiectiv duşmănoase cauzei răscoalei, pe care le săvîrşeşte Cloşca cu naivă pornire conciliatoare faţă de nobilime şi lasă totuşi pe Cloşca să conducă mai departe aripa dreaptă a frontului răscoalei.

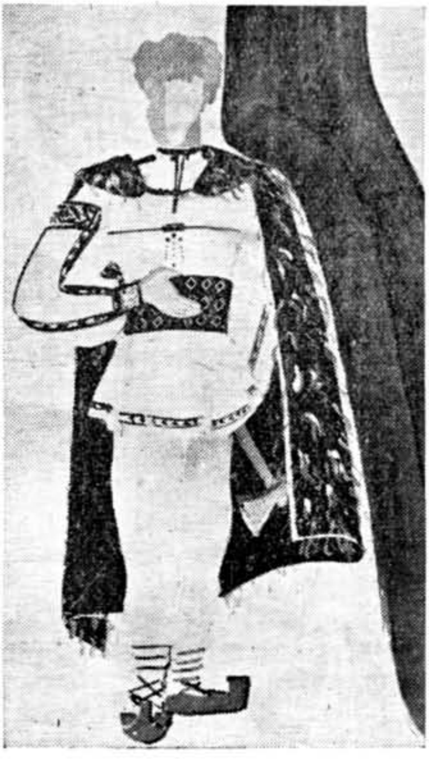
Afirmaţia Mariei Paven — *„pe dumneata te ştiu oamenii şi te ascultă”* — apare astfel cel puţin lipsită de temei spectatorului care nu poate urmări pe Horia decît în accentele lui retorice şi mai niciodată în acţiunea unei adevărate căpetenii. Nu ne punem aici întrebarea unde e Horia, mitul, legenda. Davidoglu micşorează ori trece cu vederea aceste atitudini, care fac din eroul său un personaj contradictoriu şi slab. Sîntem dispuşi să socotim această atitudine drept drama lui Horia — dramă a aripilor ce se frîng, în plin zbor, prea fragile şi neîncercate cu adversitatea înălţimilor, dramă a aripilor care, deşi frînte, simt totuşi că în ele nu trăieşte alt sens, înafara zborului şi în afara înălţimilor ce nu vor putea să rămînă multă vreme necucerite.

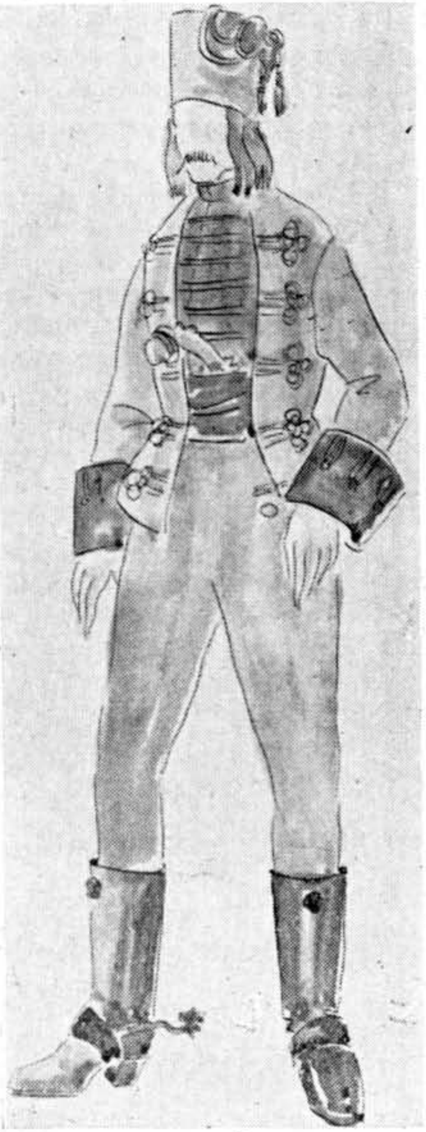
Horia apare însă mai curînd un rezoner al propriei sale drame, decît un erou al ei. Ar fi fost, de altfel, şi greu să realizăm efectiv intensitatea şi adîncurile umane ale unei atari drame, căci lipsa de acţiune a eroului şi prezenţa lui, totdeauna egală, în acţiunile altora, sînt strîns legate de confuzia pe care Davidoglu o face, între conflictul istoric, de clasă (care a generat răscoala, dramatismul ei), şi conflictul dramatic propriu-zis, care ar fi fost să genereze drama lui Horia. Davidoglu ne propune în lucrarea lui, drept conflict, opoziţia iobăgime — feudalitate (de o parte nobilii : şpanul Incze, contele Csizár, Iankovics, curtea imperială, slujbaşii domnilor ; de altă parte, iobagii : Horia, Cloşca, Crişan, Mărienii, Ionuţ, Unochi, Cimpoieşul, apoi băieşi, tîrgoveţi, lucrători, calfe...) Opoziţia aceasta poate fi însă doar sursa bogată a unui conflict şi cadrul lui. Dar neconcretizată într-o imagine dramatică certă, unitară, într-o ciocnire de caractere limpede și bine precizate, ea duce, artistic vorbind, la istorie literaturizată și surpă preocupările de a descoperi și releva din cîte oferă istoria, adevărurile umane, particulare, singure chemate și în măsură să poarte emoționant și convingător privirile noastre spre esențe, spre principiu, spre generalitate.

Prizonier al măreției nediscutate a eroului său, ale cărui limite politice și omenești cearcă să le ascundă, de teamă poate că altfel s-ar chirci mitul, autorul lui Horia e totodată și prizonierul istoriei. El se străduie s-o interpreteze cu justețe (ba, cu prea multă „justețe", căci Horia sfîrșește prin a gîndi, ca un comunist de astăzi, la o alianță a „băieșilor din mine", iobagi și ei, identificați de autor cu clasa muncitoare și a „țăranilor de pe ogoare"...) ; o urmărește apoi cu fidelitate, dar această fidelitate paralizează, prin autenticitatea documentară la care obligă, putința investigației artistice creatoare, în fenomenul uman. (Cu toate acestea, o singură abatere de la această fidelitate față de documentul istoric supără : născocirea unui personaj — Gheorghe Marcul — pe care istoria îl consemnează ca nume real al lui Crișan. De ce era nevoie de dublarea lui Crișan, nu înțelegem. A existat poate efectiv un omonim al lui Crișan ? Oricum prezența lui, pretabilă la confuzii, nu era hotărîtor necesară în dramă.) Fidelitatea față de documentul istoric a dus la pietrificarea conflictelor, a dramelor mărginașe pe care le-am văzut născîndu-se la începutul lucrării ; ea mișcă ceea ce am fi dorit să socotim dramă propriu-zisă, prin meandre și lungimi aspectuoase și încărcate. Ea nu urcă însă acțiunea la o culminație dramatică, ci la una a adevărului istoric, ca să spunem astfel ; nu duce la un deznodămînt al dramei, ci la deznodămîntul istoric prea bine știut.

Consecințele nu se opresc aci. Lipsa unui conflict real și chingile fidelității istorice au atins și lumea de caractere destinate să populeze și să dea viață dramei. În adevăr, eroii nu cunosc efectiv procese de conștiință, deveniri generate de frămîntări direct legate de dînșii, ca individualități osebite, decît în măsura îngăduită de poetizarea istoriei. Davidoglu i-a constituit în măști pasionale ori ilustrative. Nu vom tăgădui realizarea unor caractere. Iosif al II-lea este unul. Dan Nasta, interpretîndu-l, a scos cu valoroasă discreție în relief liniile cinice, dublate de felonie ale acestui „popular" și „voltairian" împărat, care știa să poarte cu ținută virtuțile și tarele locului și rangului ce ocupa în istorie. Cimpoieșul e iarăși un caracter. Și Grigore Nicula. Și David Mărian. Și Maria Paven. Benedict Dabija a surprins în Cimpoieșul trăsătura neîncrederii : cuvîntul i-a fost oscilant, purtat spre tînguire și expansiuni necontrolate, privirea sfios-cercetătoare, rîsul silit, prea vădit artificial însă. Dinu Dumitrescu l-a descoperit pe Grigore Nicula prea devreme cu petele nefericite ale trădătorului ; prea devreme iscoada domnilor și vînzătorul răscoalei și al lui Horia s-a lăsat demascat în ochii spectatorilor, cu privirile lui umbrite și reci, cu apa-

Schiță de costum pentru Ionuț





Schiță de costum pentru gornicul Uibariu

riția lui respingătoare. Important personaj, David Mărian, pe care Dan Nasta l-a urmărit cu stăruință pentru prilejul plastic pe care-l oferă ; alături de feciorii lui, David Mărian închipuie, într-un fel, un grup Laokoon în continuă mișcare și destrămare. Ion Manta, din păcate, l-a văzut însă palid, cu o prezență circumstanțială de replicant, nu de părinte ocrotitor al feciorilor lui, nu de „haramin" răzvrătit cîștigat la cauza și personalitatea lui Horia. Mărturisim că aprehensiunile ce nutream la gîndul că Maria Tănase, maestră în mlădierea viersului popular, a fost chemată să joace rolul Mariei Paven, s-au topit în surpriza unei satisfacții. Covîrșitoare în scena bocetului, Maria Tănase a cucerit și după aceea, adesea, centrul dramatic al scenei, cu o nebănuită știință de a îmbina feminitatea caldă cu accentele dure, cerebrale ale neîndurării virile. Fără îndoială, dicția și atitudinile vizibil construite, amintesc în jocul ei multe din specificul artelor recitative. Totuși...

Am fi dorit să fi fost caractere și gornicul Uibariu, și Vizitiul. Primul, pentru frumusețea unui gest de înălțător eroism, care se pierde păgubitor într-un episod mărginaș și care ar fi prilejuit lui Mircea Bașta o intrare mai subliniată în scenă ; celălalt, pentru semnificația rolului, nu numai pentru culoarea lui, de altfel cu efecte expresive irezistibile, fixată de Ștefan Ciubotărașu între eroism și adîncă și bonomă umanitate. Fără schița măiastră a lui Ciubotărașu, acest erou pasager ar fi trecut ca mulți alții — Gheorghe Marcul, Iacob Todea, Unochi etc. — printre măștile ce se pot lesne confunda și substitui între ele, așa cum, excepție făcînd pentru contele Csizár, datorită calităților mobile și subtile ale interpretului (F. Etterle), tabăra domnilor, desenată pe dimensiuni monocorde și monocrome — cruzime și lașitate —, lasă loc deschis intervertirilor.

A fost poate intenția lui Davidoglu să reducă și din personajele-cheie substanța personală, pentru a sublinia pe plan global uman, contrastul social, avut de dînsul în seamă. Căci, efectiv, ceea ce domină în *Horia,* în lipsa devenirilor dramatice individuale, este mișcarea și culoarea maselor, substanța dramatică și umană a marelui anonim — mulțimile. Freamătul lor, cînd molcomit, cînd dezlănțuit, cînd compact, cînd răzlețit, compensează caracterul doar schițat al viețiior individuale cu această înspumată contopire a lor în spiritul unei răzvrătiri comune. Acest freamăt absolvă și prezențele ce s-ar fi dorit centrale — a lui Horia, Cloșca și Crișan — de sarcina unei reliefări deosebite. Titus Lapteș, cu toată aspra-i gravitate vocală, rămîne de aceea prea puțin căpetenia Crișan, în rînd cu „oamenii" ce-l înconjură. Iar Septimiu Sever (Cloșca), tot din aceeași pricină, nu izbutește, în ciuda prestanței izbitoare care-l recomandă cu autoritate chiar de la intrarea în scenă, să detalieze feluritele ipostaze în care îl vede Davidoglu: cînd crud peste măsură, cînd pornit spre candidă încredere conciliatoare cu nobilii, cînd pătruns de sobra etică a cauzei răsculaților, cînd iarăși, cabotin, înduplecat de strălucirile ieftine ale straielor nobilitare.

Acest freamăt și clocot al mulțimilor se oferă în schimb scenografului ca un al doilea prilej de performanțe plastice.

În adevăr, pe fundalul culorilor decorative, Dan Nasta a așezat cu un remarcabil lux de varietate și potrivit unui ritm unitar acele culori, grupuri și evoluții umane, realizînd adeseori puternice momente dinamice ori statuare. Aceste momente sînt fără îndoială de valoare intrinsecă. Dar ele au pregătit și menținut maiestuoase — dincolo de justificările sau lipsa de justificări din text — apariția și evoluția scenică a lui Horia (Toma Dimitriu). Ne gîndim, de pildă, la momentul din piața Cîmpenilor, în care alertețea, suculența și așezarea semnificativ răzlețită a grupurilor umane anunță apropierea Crăișorului și cresc apoi, după venirea lui, treptat, la o formulă din ce în ce mai febrilă, mai gravă și mai solidară, pentru a se sparge, în cele din urmă, din nou, de astă dată vijelios, în trei valuri grandios avîntate spre luptă. Cortina cade retezat peste aceste înfierbîntate valuri umane, lăsînd pe retina spectatorilor să stăruie ceva din imaginea prea bine cunoscută a pînzei „1907“ a lui Băncilă. Ne mai gîndim apoi la momentul apăsător din dimineața supliciului, pe Dealul Furcilor. Grupurile distincte — al iobagilor și al nobililor — cată la Crăișor într-o împietrită așteptare, pe două planuri vizibilă. Freamătul anonim e vătuit și încleștat de o parte, fals expansiv, sfredelit de ascunse temeri, de alta. Îndemnul la veselie al contelui Csizár, izbucnirea răzbunătoare și sinucigașă a lui David Mărian nu izbutesc, ca intervenții personale, să risipească atmosfera grea, cernită, adunată de masa umană, prezentă la rămasul bun al Crăișorului.

Acest puternic erou — masele — Davidoglu și Dan Nasta au înțeles și știut să-l miște ca pe o individualitate complexă. El valorifică, prin densitatea și greutatea lui, pe Horia, înălțîndu-l ca pe un rezultat al frămîntărilor și așteptărilor lui. E, firește, în bună măsură, vorba de o valorificare scenică, de tribun; de valorificarea chipului de legendă al eroului. Toma Dimitriu a fost îmbiat să adopte, în interpretarea lui Horia, aceste dimensiuni aureolate dar uniforme, de om al mulțimilor, creat de ele dar crescut deasupra lor, îngăduindu-și prea arar solilocvii ori atitudini care să-l coboare în propriile lui zăcăminte omenești. L-a îndemnat spre aceste dimensiuni, înainte de toate, *poemul* lui Davidoglu care-l cîntă ca atare. L-a îndemnat limbajul construit pe cadențe fluvial poetice, în care Davidoglu îl aude pe Horia vorbind. Nu ne oprim la arta cuvîntului în *Horia*. Ea oferă material pentru o cercetare osebită. Dar socotim necesar să subliniem că limbajul se adaugă tuturor celor arătate mai înainte, pentru a conferi lucrării lui Davidoglu, alimentată de monumentalitatea legendară a lui Horia, însușirile unui vast și fierbinte, dar declarativ poem. Coordonatele poemului nu puteau decît anevoie să prilejuiască lui Toma Dimitriu putința interiorizării, refuzul gestului marcat și al expresiei sprijinite pe date exterioare personajului...

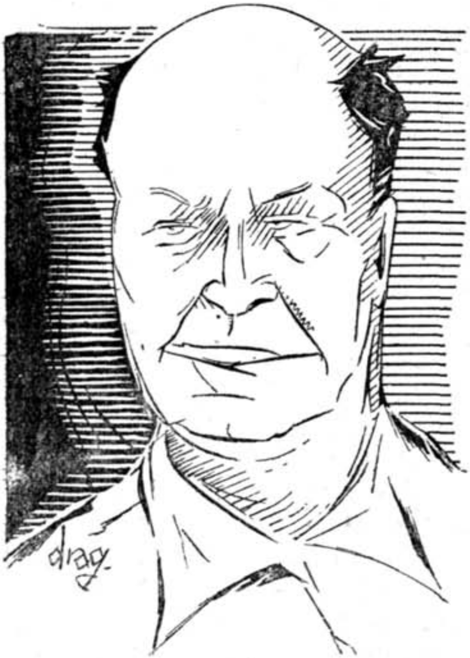
...Așa cum, nici spectacolul nu putea realiza monumentalul decît uimind prin varietate plastică. Ceea ce nu e puțin. Dar ceea ce nu e, fără îndoială, nici destul...

*

Am văzut *Horia* în ultimele seri ale stagiunii care s-a scurs. E o circumstanță care ne îngăduie să așteptăm, pentru stagiunea de față — și de la autor, și de la regizor — îndestularea pe care știm că, de-a lungul verii, s-au străduit să ne-o pregătească.

B. N. LIVANOV

Amintiri, gînduri, proiecte*



Mă socotesc om fericit, pentru că mi-am început activitatea actoricească într-o vreme cînd Stanislavski și Nemirovici-Dancenko erau încă în plinătatea forțelor lor creatoare. Cred că ceea ce mi-au dat ei — ideile despre artă, o concepție deosebit de înaltă despre rosturile și activitatea teatrului — m-a pus, de fapt, într-o situație fără ieșire: trebuia ori să mă arăt demn de ei, de înaltele lor precepte, ori să pier.

De la intrarea mea în colectivul M.H.A.T.-ului — aveam pe atunci 20 de de ani — au trecut mai bine de trei decenii. Înalta cultură, genialitatea dascălilor mei mi s-au întipărit în suflet, în minte, în inimă, lăsînd o urmă de neșters.

Nu voi uita niciodată cum într-o zi, după ce fusesem grav bolnav, Nemirovici-Dancenko mi-a trimis textul la *Trei surori*, oferindu-mi să-mi aleg eu însumi rolul pe care aș voi să-l joc. Văzusem jucînd în această piesă pe Kacealov, pe Stanislavski și alți mari înaintași și nu întrevedeam posibilitatea unor noi realizări, unor noi rezolvări ale personajului. Mărturisesc, astăzi, că atunci mă înșelam. Oricum, i-am răspuns lui Nemirovici-Dancenko că nu vreau să joc nici un rol. Dar amarnică mi-a fost pedeapsa, căci m-am văzut totuși trecut în distribuție: căpitanul de stat major Solionîi — B. N. Livanov! Nu vă puteți închipui ce suferințe am îndurat din clipa aceea. Am o fire aprinsă, dificilă, colțuroasă, nu sînt scutit de nici unul din cusururile proprii, îndeobște, artiștilor și atunci în timpul pregătirii rolului lui Solionîi, mi-am putut da seamă mai bine decît oricînd, cît de persistente sînt aceste laturi ale temperamentului meu.

După un timp, m-am simțit ajuns la capătul puterilor în strădania de a descifra acest rol-rebus. Începusem să mă gîndesc cu toată seriozitatea că ar fi cazul să mă las de teatru, că nu sînt bun de actor, ba chiar că rolul îmi fusese dat anume ca să mă satur de teatru. Trebuie să mai evoc aici un amănunt din timpul repetițiilor: Nemirovici-Dancenko, căruia Cehov îi era un prieten foarte drag, avea o adîncă dragoste și un nețărmurit respect față de orice amănunt, față de orice replică din textele cehoviene. De aceea, firește, exigența lui era peste măsură de sporită, atunci cînd era vorba de interpretarea unui rol dintr-o lucrare a lui Cehov. Chinul meu era agravat și de împrejurarea că cei mai buni actori ai noștri jucaseră rolul care-mi revenise acum mie. După ei, ce-mi mai rămînea mie de făcut cu acest personaj ciudat, cu un text atît de succint?! De ce mi se nimerise tocmai mie, tocmai rolul lui Solionîi, rolul acesta pe care nimeni nu-l înțelegea bine, căruia nimeni nu-i găsea cheia lăuntrică... Ei bine, asta a fost starea mea sufletească în tot timpul repetițiilor. O dată — repetam scena cînd Solionîi îi mărturisește Irinei că o iubește — Nemirovici-Dancenko m-a oprit, întrebîndu-mă: „Boris Nikolaevici, ce caută aici lacrimile?“ M-am înfuriat și i-am spus sufleurului: «Dă, te rog, un exemplar din text lui Vasili Ivanovici, ca să vadă și el că acolo stă scris: „Solionîi vorbește cu glasul înecat de lacrimi“». Nemirovici-Dancenko a citit cu luare-aminte pasajul indicat de mine și a mărturisit simplu: „Da, întocmai; curios, e o redactare pe care eu nu o cunoșteam...“

---

* Articol scris pentru revista „Teatrul".

Erau în curs repetițiile la ultimul act. Deodată, am simțit clar, imperios, că în piesă, rolul rămîne fără sfîrșit, că Solionîi nu poate să părăsească scena așa, fără să facă simțite lucrurile pe care le poartă în el; în cele din urmă, am găsit scena mută, în care își ia rămas bun de la casa Prozorovilor. Știți, înainte de a pleca, se plimbă prin grădină, prin încăperi, se uită în jur, la toate... Ei bine, închipuiți-vă groaza mea cînd în ajunul ultimei repetiții, primesc o scrisoare de la Nemirovici-Dancenko în care mi se interzicea categoric să joc această scenă (care nu există în textul lui Cehov, e drept). Vine și ultima repetiție; firește, trebuia să mă conformez dispoziției primite. Joc rolul și, ajungînd la pasajul incriminat, îmi dau seama că nu simt în mine puterea să mă supun, calc pur și simplu dispozițiile marelui meu dascăl și... introduc scena „mea“. Mi s-a comunicat, mai tîrziu, că Moskvin, care se afla în loja lui Nemirovici-Dancenko și vedea pentru prima oară spectacolul, i s-a adresat lui Vasili Ivanovici, cu cuvintele: „Ce grandioasă rezolvare a personajului a găsit Livanov!“ — „Dar eu îi interzisesem să joace rolul în felul acesta!“ — „E cu putință? Trebuie neapărat lăsat!“ Firește, și prețuirea lui Moskvin a cîntărit greu; în orice caz, scena „mea“ și-a cîștigat dreptul la viață și s-a păstrat în spectacol pînă astăzi!

După terminarea repetițiilor, am fost chemat într-o zi la Nemirovici-Dancenko. L-am găsit în camera lui de lucru; pe cap purta faimoasa lui caschetă, indiciu sigur că Vasili Ivanovici punea la cale ceva (ori de cîte ori îl vedeam cu caschetă, știam toți că îl frămîntă un gînd nou).

— Livanov, ce-ar fi dacă l-ai juca pe Verșinin?

— Nu, Vasili Ivanovici. Prea m-am chinuit mult cu Solionîi al meu și am reușit să-l duc, dacă-mi permiteți să mă exprim astfel, pînă în ultima lună a sarcinii. Vă întreb, ce să fac acum cu copilul?

— Da, s-ar putea să ai dreptate. Solionîi al d-tale se cere să fie văzut, să trăiască pe scenă.

Cea mai mare recunoaștere a muncii mele grele și a strădaniei mele în realizarea acestui rol am aflat-o, însă, într-un articol al lui Nemirovici-Dancenko, în care marele animator spunea: „Interpretarea lui Solionîi de către Livanov este un caz exemplar, cînd viziunea actorului o depășește pe aceea a autorului“. Și autorul în cauză nu era altul decît Cehov!

Dar chinurile mele din pricina lui Solionîi nu au luat sfîrșit atunci. Iată că în vara aceasta, după trecerea atîtor ani, mi-a fost dat să interpretez rolul în Bulgaria, în prezența lui Massalitinov, ultimul reprezentant al glorioasei falange vechi de mari actori, el însuși interpret strălucit, clasic al lui Solionîi și, după cum știți, unul din marii animatori ai teatrului național bulgar. Numai un actor poate să înțeleagă emoția ce mă stăpînea la gîndul că va trebui să mă arăt ochiului experimentat al celebrului interpret al lui Solionîi. „Cum va fi, cum o voi scoate la capăt ?", mă tot întrebam eu. Ei bine, Massalitinov mi-a adus un elogiu, după care n-am mai putut închide ochii toată noaptea. Știți ce mi-a spus ? Mi-a spus : „Livanov, d-ta ești unicul Solionîi !" A publicat și un articol, iar mie mi-a dăruit fotografia lui cu următorul autograf : „Minunatului artist al M.H.A.T.-ului, Boris Nikolaevici Livanov. Am. fost entuziasmat de Zabelin și de Nozdrev al d-tale. Cît privește pe Solionîi, ne-ai pus pur și simplu la pămînt, pe Leonidov și pe mine".

Vă povestesc toate aceste amănunte despre propria mea muncă, numai pentru că vreau să fie limpede că nici un sistem, nici chiar acela genial al lui Stanislavski, nu-l scutește pe actor de chinurile facerii, de dezamăgiri, de frămîntări și că procesul nostru de muncă, de creație este anevoios, iar munca dacă e lesnicioasă, înseamnă că rezultatul nu este artă.

De altfel, mărturisesc că eu unul cînd citesc și recitesc cărțile lui Stanislavski, teoriile formulate de el, simt cum mă cuprinde frica. Exigențele lui sînt atît de mari, încît eu sînt mereu pe punctul de a mă lăsa de teatru, stăpînit fiind de certitudinea neputinței mele de a fi la înălțimea cerințelor lui. Tot ce scrie, fiecare rînd al lui, mi se pare de-a dreptul o tortură. Tot așa era și în trecut. I-am și spus-o o dată, cînd el m-a întrebat dacă citisem nu mai știu care capitol dintr-o carte a lui : „Nu, Konstantin Sergheevici, nu l-am citit ; mi-a fost frică". La care, el mi-a răspuns : „Bine, dar eu mi-am scris sistemul pe baza studierii propriilor mele slăbiciuni". Și eu : „Da, dar nu uitați că sînt slăbiciunile unui geniu. Ce să ne facem noi, muritorii de rînd ?"

Stanislavski a fost o uriașă personalitate artistică. Trăsătura de bază a marelui său talent a fost conștiința pe care o avea despre rostul adînc al artei sale, activitatea lui de reformator genial, care a spart toate tiparele vechi. Artist de o neobișnuită forță și imaginativitate, a lăsat o urmă adîncă și rodnică, deopotrivă de neșters ca și urma lăsată de cei mai mari creatori ai artei din toate veacurile. Stanislavski a silit, pur și simplu, toate teatrele să-și revizuiască pozițiile și dacă astăzi el nu mai este efectiv printre noi, nu e mai puțin adevărat că numele lui a devenit sinonimul frumuseții actului de artă. În concepția lui, caracteristicile sociale trebuie să fie un element în plus în ce privește înțelegerea artei și a sarcinilor ei ; el a scris adesea că e conștient că realismul în artă constituie, în mîinile sale, o armă nouă, care-i oferă mereu alte posibilități de a tălmăci într-un fel nou operele clasice. Konstantin Sergheevici socotea că arta aparține poporului, nu snobilor ; să nu se uite că la începuturile sale, el și-a intitulat teatrul : „Teatrul de Artă accesibil tuturor" (Obșcedostupnîi Hudojestvennîi Teatr).

Era, pentru noi toți, un neîncetat prilej de uimire faptul că în ultima perioadă a vieții sale — deși țintuit în casă din pricina suferințelor fizice și veșnic înconjurat de medici, de infirmiere, care nu-i îngăduiau să iasă măcar o clipă — Stanislavski își păstrase nealterată vitalitatea lui excepțională, rămînînd cel mai contemporan dintre noi toți.

De dimineață, acest „splendid exemplar uman" (cuvintele îi aparțin lui Gorki) ne uimea pe toți cu eleganța și grija lui vestimentară ; de altfel, nu era zi să nu ne încînte frumusețea fizică și superioritatea spirituală a acestui mare om.

Definiția pe care el a dat-o sensului piesei — „supratemei" — a fost de o profunzime teoretică extraordinară. Dar paradoxal mi se pare, aci, tocmai faptul că Stanislavski gîndea efectiv în imagini artistice, putînd astfel obţine rezultate concrete în condiţii foarte grele. Uneori, opere care prezentau mai multă justeţe politică decît desăvîrşire artistică erau înţelese atît de bine de el, încît deficienţele lor aproape că nici nu se mai făceau simţite. Atît de uriaşă era forţa geniului său.

Avea o putere de muncă de-a dreptul unică. Să vă dau un exemplu.

O dată, pe cînd îl pregăteam pe Nozdrev, urma să am o repetiţie la Stanislavski acasă. Primul om cu care mă întîlnesc, după ce trec pragul locuinţei marelui meu dascăl, este unul din medici, care mă întreabă cu solicitudine cum mă simt. „Bine, mulţumesc — răspund — numai că am guturai". Pe loc, medicul mi-a interzis să intru în camera lui Konstantin Sergheevici şi a dispus ca repetiţia proiectată să nu mai aibă loc. Mărturisesc, spre ruşinea mea, că am fost de-a dreptul fericit : nu mă simţeam în apele mele, eram inapt să repet în ziua aceea cu marele om şi m-a încîntat gîndul că voi fi scutit să mă înfăţişez înainte-i într-o formă proastă. Dialogul cu medicul a avut loc în holul casei. El s-a dus în camera lui Stanislavski, ca să-l informeze că a anulat repetiţia, iar eu am început să cobor scara, îndreptîndu-mă spre ieşire. Cînd, deodată, mă aud strigat de un om de serviciu : „Boris Nikolaevici, vă cheamă Konstantin Sergheevici la telefon" (în casă, exista un telefon interior). Urc din nou în fugă treptele, pun mîna pe receptor şi aud vocea joasă a dascălului meu.

— Ce-i cu d-ta, Livanov ?

— Mai nimic, dar am guturai şi medicul îmi interzice să intru la dv.

Pauză. Apoi, răsună în receptor binecunoscutul „hm-hm" al maestrului.

— Uite ce e, dragul meu, repetiţia nu poate fi anulată. Hai să repetăm prin telefon.

Vă închipuiţi că era o propunere cu totul, dar cu totul neaşteptată ; nici nu-mi trecuse prin gînd că ar fi cu putinţă ceva similar. Nenorocitul de mine, mă pierdusem de-a binelea cu firea. Ce era să fac ? Am început să repet. Trebuie să vă spun că pe atunci, într-o aripă a locuinţei lui Stanislavski, aveau loc repetiţiile grupului de operă format de el. Ştirea că repet prin telefon s-a răspîndit cu iuţeala fulgerului şi artiştii trupei de operă au lăsat lucrul lor baltă şi, unul cîte unul, s-au îngrămădit în încăperea în care mă aflam eu, ca să asiste la un spectacol atît de neobişnuit. Lucrul cel mai uimitor a fost că în tot timpul acestei „repetiţii" sui-generis, observaţiile lui Stanislavski erau la fel de geniale ca acelea pe care ne deprinsesem să le auzim din gura lui în cursul repetiţiilor obişnuite. Fără să mă vadă, mă urmărea atît de perfect, încît mi-a spus, de pildă, că poziţia mea faţă de personajul guvernatorului nu e cea justă, că nu ţin seama de cutare sau cutare amănunt şi o sumedenie de alte sezisări. Iar eu, scăldat în sudoare, ca un armăsar după o cursă istovitoare, repetam, repetam fără sfîrşit, îndreptînd lipsurile pe care Konstantin Sergheevici le desluşea, ascultîndu-mă la telefon !

Altă întîmplare : Stanislavski era reţinut în casă, fiind bolnav. Repetiţiile pe scenă le conduceam eu. Eram foarte nemulţumit de grima mea, de costum, socoteam că în privinţa nici unuia din aceste două elemente nu găsisem soluţia fericită. Într-un cuvînt, eram întors pe dos şi, în această stare sufletească, primesc o nouă lovitură : mă pomenesc cu şeful repertoriului, care mă înştiinţează că a intervenit o schimbare, deoarece Moskvin (interpretul prim al lui Nozdrev) s-a îmbolnăvit şi că urmează să-i iau eu locul în seara aceea. „Mi-e cu neputinţă" — caut eu să-i explic. Mi se răspunde : „Telefonează-i lui Konstantin Sergheevici. Dacă el e de acord, înlocuim spectacolul ; altfel..." Nici nu vă închipuiţi cît de emoţionat eram cînd am auzit vocea de bas a maestrului în receptor. Îmi iau inima în dinţi :

— Konstantin Sergheevici, nu pot să joc astăzi, nu sînt mulţumit nici de grimă, nici de costum, nu mă simt la înălţime.

Tăcere. După un timp, mă încumet — mare curaj din partea mea! — să întreb:

— Mă auziţi, Konstantin Sergheevici ?

Încă o pauză, care mi s-a părut că durează nespus de mult (în realitate, au fost doar cîteva clipe). Pe urmă, răsună faimosul „hm-hm":

— Odată ce d-ta (trebuie să ştiţi că aceasta era o expresie de predilecţie a iubitului nostru dascăl; „odată ce d-ta" — aşa şi-a început de nenumărate ori expunerile, observaţiile critice sau elogiile) — odată ce d-ta te simţi prost, nu eşti în formă şi nu eşti îndeajuns de pregătit, nimeni nu te poate obliga să joci; dă-mi, te rog, la telefon, pe şeful repertoriului.

Şi pe un ton neobişnuit de poruncitor, Konstantin Sergheevici a dispus să se suspende în seara aceea spectacolul, pentru că „nu poate şi deci nu trebuie să aibă loc".

Toate aceste întîmplări eu le povestesc prietenilor mei, actorii şi oamenii de teatru romîni, pentru că aş vrea să înţeleagă bine următorul adevăr:

Orice ar fi scris Stanislavski, toate desăvîrşitele lui formulări teoretice nu schimbă nimic din faptul că fierarul, şi nu ciocanul, este cel care modelează metalul brut, care îi dă formă; că de omul care mînuieşte sistemul, instrumentul, depinde — în ultimă instanţă — rezultatul.

Stanislavski spunea că în statul nostru, „arta va trebui să ia locul religiei"; este o idee de o nespusă frumuseţe: arta îşi asumă sarcina de a contribui la educaţia spirituală şi morală a oamenilor!

În ce mă priveşte, poate să pară paradoxal, dar deşi mi-am început activitatea actoricească pe cînd nu împlinisem încă 20 de ani şi astăzi am 52, tot mai am impresia că sînt un tînăr nu pe deplin copt, în ce priveşte creaţia artistică, şi nu contenesc să mă minunez, evocînd genialitatea dascălului meu, adevărat revoluţionator al artei, care toată viaţa a luptat împotriva reacţiunii, a tradiţiilor rigide, a dogmatismului. Stanislavski trăieşte în veci printre noi, ca o făclie care cheamă arta teatrului la îndeplinirea îndatoririlor ei celor mai înalte, la înţelegerea faptului că ea este un excepţional mijloc de exprimare a frumuseţii vieţii spirituale a oamenilor.

Este foarte oportun să se vorbească astăzi despre aceste lucruri, pentru că sînt destul de numeroşi cei care înţeleg greşit sistemul lui Stanislavski. De altfel, Konstantin Sergheevici, el însuşi, spunea adesea: «Tare mă tem că sistemul meu va ajunge în mîinile unor meseriaşi întru ale teatrului, care vor încerca să facă din el un izvor de cîştig, nefiind în stare să înţeleagă „supratema lui teoretică"».

Pentru noi, Stanislavski rămîne un exemplu de viaţă creatoare activă, de soluţionare în spirit social a problemelor de teatru. Acest din urmă aspect al activităţi ce desfăşura, era în ochii lui deosebit de important. Era bucuros ori de cîte ori se vorbea despre realismul socialist. Ce înţelegea el prin aceasta? În primul rînd că arta trebuie să ştie de partea cui e, cu cine e: cu cei care transformă lumea din temelii, sau cu cei ce sprijină o lume care — socotea el — murise, în fond, încă înainte de Revoluţie. Pentru Stanislavski, alegerea ce se impunea nu constituia o piedică în calea creaţiei artistice, ci, dimpotrivă, îi deschidea perspective mai bogate.

Scrieri ale lui Konstantin Sergheevici şi înregistrări ale spuselor sale există în mare număr. În ce mă priveşte, doresc din toată inima ca prietenii mei romîni să înţeleagă că toate acestea nu reprezintă decît materialul tehnologic al artei noastre şi că fiecare din noi trebuie, la rîndul nostru, să venim cu un aport personal, să punem sufletul nostru şi talentul nostru propriu; fără de asta, sistemul e mort şi arta încetează de a mai fi artă. Marele Stanislavski ne-a învăţat cum să lucrăm, dar — repet, cu riscul de a părea plictisitor de insistent — învățătura lui este rodnică mai ales în măsura în care și actorul însuși este frămîntat de ideea, de sensul creației artistice în general, de semnificația și conținutul operei, sau rolului respectiv, în special. Tot ce am împărtășit în aceste rînduri nu are alt scop decît de a-i face pe prietenii mei romîni să înțeleagă că nici chiar indicațiile unui geniu cum a fost Stanislavski nu pot ajuta unei inimi reci, unui intelect lipsit de căldură să creeze o operă de artă.

De bună seamă, noi înșine îi sîntem cu atîta inferiori marelui maestru, încît nici nouă nu ne este dat, deocamdată, să valorificăm din plin moștenirea lui atît de prețioasă.

Tot ce pot spune este că Stanislavski iubea pe artiștii care se consacrau în întregime artei lor și a căror emoționalitate autentică se putea transmite sălilor de spectatori. Îmi amintesc că în al său *Paradox asupra comedianului,* Denis Diderot spune că sentimentul autentic e o piedică în calea redării frumuseții sentimentului însuși. Stanislavski, însă, ne-a arătat că adevărata frumusețe a artei stă în justa selecționare a mijloacelor de expresie. De aceea, sînt și astăzi încă stăpînit de emoție cînd evoc componența ansamblului Teatrului de Artă, în rîndurile căruia am intrat ca tînăr necopt, încă neieșit pe deplin din faza adolescenței. Firește, erau și aceia oameni ca toți oamenii, dar exemplare cu totul deosebite ale speței umane : urmărindu-i, spectatorul se entuziasma la gîndul că este el însuși om ! Modul lor de a reda bucuriile, amărăciunile, fericirea, nefericirea, năzuința de a dezlega rosturile acestei vieți și de a le înțelege profund au fost un aport însemnat la dezvoltarea artei teatrale. Formau o orchestră, în cadrul căreia fiecare instrument era neobișnuit de desăvîrșit și pus la punct, adaptat la sarcina redării cu maximă frumusețe a tuturor tonurilor sale specifice. Desigur, privind de pe aceste culmi îndatoririle mele de actor, m-am socotit multă vreme un instrument slab într-o atare orchestră și încă astăzi conștiința îndatoririlor mele întrece adesea posibilitățile mele de artist...

*

Dar să vă spun cîte ceva despre proiectele mele de viitor. Cîndva, am văzut, tot la M.H.A.T. — e foarte mult de atunci — o dramatizare după *Frații Karamazov.* Pe interpreții geniali — Kacealov, Leonidov și alții — nu-i voi uita nicicînd. Acum, după ce mă înapoiez la Moscova, încep să repet *Dmitri Karamazov ;* eu însumi sînt autorul piesei ; am lucrat la ea timp de trei ani. Împreună cu prof. P. A. Markov, voi fi răspunzător și de regia spectacolului. Eu voi interpreta rolul lui Dmitri. Gîndul mă emoționează adînc. Pe vremuri, cînd ieșeam entuziasmat de la minunatele spectacole cu *Frații Karamazov,* nu mi-aș fi închipuit că eu însumi voi juca vreodată unul din acele roluri ispititoare și complexe și dacă cineva mi-ar fi prezis-o, i-aș fi rîs de-a dreptul în nas. Totuși...

Prietenii susțin, spre bucuria mea, că dramatizarea este izbutită. De fapt, am reușit să fac efectiv o piesă, deoarece dispuneam de un material bogat și am descoperit parcă din nou uriașa frumusețe și forță a acelui titan al literaturii ruse, care a fost marele realist F. M. Dostoievski. Știți desigur că Lenin cerea să nu uităm niciodată că Feodor Mihailovici Dostoievski a fost condamnat la moarte pentru că ura țarismul ! E drept, a existat la noi și acel „dostoievskianism“ bolnăvicios, care a împiedicat înțelegerea visului curajos al lui Dostoievski despre fericirea libertății adevărate a omului. Eu am conceput piesa mea în spiritul acesta al adevăratului Dostoievski. Dar asta nu înseamnă că toți eroii vor fi unilaterali, croiți pe un singur calapod, sau rectilini schematici. Dmitri Karamazov este un om care se zbate, se frămîntă, comite greșeli uriașe, dar spectatorul nu va putea uita nici o clipă dorinţa lui de a se smulge de sub apăsarea cumplită şi încleştarea înăbuşitoare a vieţii din Rusia ţaristă. De aci înainte, mă consacru în întregime realizării acestui spectacol, acestui rol. Drept să vă spun, mă tem că voi avea nevoie să-mi încordez la maximum toate forţele, pentru a fi la înălţimea sarcinii. Vreau să vă mai împărtăşesc un amănunt, care pentru mine e îmbucurător şi semnificativ: acum vreo zece ani, Leonidov, interpretul extraordinar al lui Dmitri, mi-a dăruit portretul lui în acest rol, cu o dedicaţie în care spunea că vede în mine un interpret ideal al lui Dmitri Karamazov. Pe atunci, m-am întrebat adesea ce-l îndemnase să afirme acest lucru şi îmi spuneam că nu-mi va fi dat nicicînd să joc acest rol. Dar, iată că lucrurile stau altfel. Mă aşteaptă noi chinuri, noi frămîntări, din nou mă copleşeşte sentimentul îndatoririlor mele mari în raport cu posibilităţile mele. Nădăjduiesc că marii mei dascăli, care deşi nu-mi mai sînt alături, sînt totuşi mereu vii înaintea mea, mă vor ajuta şi de această dată.

V-am împărtăşit în fuga vorbelor cîte ceva despre mine şi despre munca mea; mă folosesc de acest prilej pentru a mulţumi oamenilor de teatru romîni, care mi-au arătat o călduroasă preţuire, şi a le dori din tot sufletul, noroc şi fericire, căci pentru un om de artă, fericirea înseamnă consacrarea deplină a tuturor facultăţilor sale, artei căreia ii slujeşte, patriei şi ideilor măreţe ale comunismului ce ne călăuzesc în viaţă şi în muncă.

RENÉE GEORGE SILVIU

Elemente de expresie în teatrul de păpuși

Dacă pe scena cu oameni vii „actorul — artistul prin intermediul căruia teatrul exercită o influență directă asupra spectatorului — este interpretul ideii piesei, creatorul concret al figurii scenice, constituind în același timp esența ei materială" (Anastasiev), în teatrul de păpuși actorul, creînd personajul, rămîne interpretul ideii din piesă, însă exponentul scenic prin intermediul căruia teatrul exercită o influență directă asupra spectatorului este păpușa. Din faptul că păpușa reprezintă esența materială a figurii scenice, ia naștere caracterul convențional al artei noastre, apar o serie de particularități și de posibilități proprii genului și rezultă acele mijloace și elemente de expresie specifice artei păpușerești, cu ajutorul cărora aceasta reflectă viața.

Este clar că teatrul de păpuși nu înfățișează numai ceea ce se numește „realitate nemijlocită", ci și ceea ce trăiește în fantezia noastră. Însuflețirea diferitelor obiecte din jurul nostru, materializarea unor idei sau noțiuni (anotimpuri, elemente și fenomene ale naturii, pacea, binele și răul etc.), umanizarea oricărei ficțiuni, precum și a animalelor sau plantelor ș.a.m.d. oferă teatrului de păpuși forme mult mai variate de prezentare a operei dramatice. Facultatea pe care o are teatrul de păpuși de a da formă și viață — mai mult decît celelalte genuri de artă teatrală — naturii inanimate și noțiunilor abstracte, umanizîndu-le, nu exclude aducerea pe scenă a unor eroi care reprezintă oameni adevărați și nici tratarea problemelor privitoare la raporturile dintre aceștia. El poate prezenta, convingător și atractiv, personaje cu stări sufletești nuanțate.

În cele ce urmează, vom căuta să vedem în ce constă specificul elementelor de expresie teatrală — mimica, vocea, mișcarea — în arta păpușerească, oprindu-ne în special asupra mișcării, deoarece aceasta condiționează însăși prezența pe scenă a păpușii.

Oricine știe că păpușa nu posedă mimică. În schimb, ea are o mască realizată prin modelarea precisă și bine accentuată a trăsăturilor esențiale ale personajului. Această mască are un caracter special, datorită întregii construcții convenționale a păpușii. Confecționată din lemn, cîrpă sau carton presat, cu un corp alcătuit din cămașă și costum, fără picioare, păpușa se mișcă totuși pe o podea imaginară, într-o lume de decoruri și recuzită, din aceleași materiale — elemente scenice create la scara ei, sau la o voită lipsă de proporție. Datorită construcției generale a păpușii, masca își pierde rigiditatea, cu două condiții: atunci cînd este rezultatul unei generalizări reprezentînd un „tip" și atunci cînd s-a obținut trăirea scenică a personajului.

Scenă din „Casa pisicii"

Masca va rămîne rigidă nu numai dacă se va limita la prezentarea realității în mod fotografic, la o copiere naturalistă, ci și dacă fizionomia ei va contrazice, ca aspect plastic, conținutul personajului. Căci una din caracteristicile teatrului de păpuși, aceea care-i permite să se impună ca o artă realistă, este tocmai posibilitatea pe care o are de a crea prin masca păpușii forma plastică cea mai corespunzătoare, imaginea perfectă a personajului — posibilitate pe care alte genuri teatrale o posedă într-un grad mai mic.

Atunci însă cînd trăirea scenică devine mișcare dezordonată și inexpresivă, masca își menține rigiditatea.

Desigur că convenționalismul ce stă la baza teatrului de păpuși cere contribuția de imaginație și de participare a spectatorului. Ori de cîte ori vom izbuti să prezentăm personaje vii, îl vom transforma pe spectator într-un participant activ la procesul scenic, căci, după primele momente de surpriză ce urmează ridicării cortinei — odată acceptată prezența păpușii ca exponat scenic — spectatorului nu i se mai părea nimic convențional; masca păpușii își va pierde imobilitatea, dacă îmbinarea elementelor de expresie cu cele scenice va fi artistică și veridică. În timpul spectacolelor, nu arareori ne este dat să auzim comentariile spectatorilor — copii și adulți —, reflecții ca, de exemplu: „uite cum cască gura!", „tii! ce ochi face!...", „îi vine să plîngă!", „face fețe-fețe", „a strîmbat din nas!" ș. a., cu toate că nimic nu se modificase în masca păpușii.

În ceea ce privește abuzul de gesticulație, el se datorește — desigur, în mare măsură — accesibilității imediate în mînuirea păpușii, accesibilitate ce constituie una din calitățile genului, dar care poate fi comparată cu facilitatea folosirii, de către oricine, a clapelor unui pian sau a corzilor unei viori... Păpușa animată nu este un scop în sine. Rațiunea ei de a fi este în funcție de adevărul de viață pe care-l poate exprima și reprezenta. Se cunoaște afirmația formalistă a lui Gordon Craig, care considera actorul „o marionetă sau o supramarionetă" la dispoziția regizorului. Această teorie este nu numai fundamental eronată față de arta actorului, dar conține și o greșită înțelegere a raportului dintre păpușă și animatorul ei. Păpușa este instrumentul actorului mînuitor, și numai un adevărat artist este în stare să-l facă să vibreze...

În funcție de concepția, sistemul de mînuire, imaginația și măiestria mînuitorului, personajul-păpușă poate exprima într-un limbaj propriu, adeseori naiv — dar fermecător tocmai prin această naivitate — o gamă întreagă de sentimente, stări sufletești, reacții și atitudini. Este interesant de remarcat că una și aceeași păpușă capătă un aspect diferit, în funcție de personalitatea mînuitorului; că „orice mînuitor simte păpușa ca pe o ființă deosebită, cu toate că el e acela care o pune în mișcare" (Obrazțov), și că logica obiectivă a vieții personajului îndrumează și corectează munca de creație a actorului-mînuitor.

S-ar putea chiar spune că un păpușar îndrăgostit de arta sa începe să creadă în viața proprie a păpușii pe care o mînuiește. Să ne amintim replica păpușarului italian Lupi, în discuția sa cu Gaston Baty — atunci cînd acesta ezita să încerce mînuirea unei păpuși al cărei joc îl admirase : „Haideți ! încercați ! are să meargă ! e o păpușă bătrînă și are experiență !...”

Tot secretul vieții de care poate da dovadă păpușa constă în această contopire dintre instrument și instrumentist. Putem deci trage concluzia că dacă educarea actorului de teatru în domeniul tehnicii exterioare are scopul de a face aparatul fizic al acestuia permeabil tehnicii sale lăuntrice, educarea actorului-mînuitor in domeniul tehnicii exterioare are de scop dezvoltarea tehnicii mînuirii și pregătirea păpușii pentru a deveni permeabilă impulsului său creator. Construcția și sistemele de mînuire ale unei păpuși sînt concepute ținîndu-se seama de exigențele personajului ; ele constituie un mijloc de a mări gama expresivității sale, avînd ca țintă finală individualizarea. Astfel, construcția păpușii pentru executarea unei singure mișcări caracteristice — uneori într-o singură apariție episodică — ne poate sugera întreg personajul respectiv, în orice moment și în orice situație a vieții sale. De pildă, în piesa *Frații Liu,* dramatizare după un basm chinezesc, de Al. Popovici, unul din neguțătorii din tîrg își atrage clientela agitînd cu dreapta cîțiva clopoței și prezentînd cu stînga niște umbrele de vînzare. Construcția păpușii este atît de reușită și mișcarea atît de convingătoare, încît — cu toate că personajul nu face și nu ar putea executa alte sarcini scenice — spectatorul și-l poate închipui strîngîndu-și marfa, socotind bani, împachetînd obiectele vîndute ș.a.m.d. Același lucru se poate spune despre nenumărate personaje din tîrgul chinez și din scena „sărbătorii lanternelor”, din aceeași lucrare dramatică, despre cîțiva „spectatori” ai meciului de fotbal din piesa *Doi la zero pentru noi* de V. Poliakov și despre multe alte personaje secundare din spectacolele teatrelor de păpuși.

Scenă din „Casa pisicii“

Uneori însă multiplicitatea sarcinilor impuse personajului determină construirea pe mai multe sisteme de mînuire a uneia și aceleiași păpuși. Viktor Platonovici Pescereakov, eroul principal al piesei *Doi la zero pentru noi* — personaj complex care trece prin stări sufletești foarte variate, transformîndu-se dintr-un bolnav închipuit într-un sportiv desăvîrșit — ne-a obligat să întrebuințăm construcții diferite și să ajungem la soluții de ordin tehnic impuse de acțiunile lui scenice.

Soluționarea acestor construcții și a sistemelor lor este adeseori extrem de anevoioasă. „De cîteva ori au fost refăcuți lupii, căprioarele, maimuțele. Abia al patrulea urs a fost reușit. Abia după trei refaceri, Bacheira a ieșit așa cum ne gîndeam noi”, îmi împărtășea S. Obrazțov în scrisoarea deschisă în legătură cu montarea spectacolului *Mawgli,* după Kipling.

Care este cauza pentru care multe din teatrele noastre de păpuși, deși cunosc și aplică sistemele valabile de construcție, nu reușesc să creeze totdeauna personaje convingătoare ?

La baza acestor insuccese stă lipsa de cunoaştere a mijloacelor de individualizare şi a căilor ce duc la expresivitatea scenică. Expresivitatea scenică implică cunoaşterea specificului mişcării păpuşereşti, care trebuie să izvorască dintr-o concepţie artistică necontenit călăuzită de simţul adevărului şi al formei. Această concepţie işi va găsi expresia — în funcţie de genul operei reprezentate — într-un stil care, exteriorizindu-se prin esenţializarea mişcării, se reliefează prin posibilităţile proprii artei păpuşereşti şi se exprimă prin amănuntul caracteristic şi prin acţiunea fizică, avînd ca linie conducătoare succesiunea gîndire - sentiment - gest - vorbire.

Prin esenţializare, înţelegem economia şi concentrarea mişcării, în aşa fel ca plasticitatea ei să se armonizeze cu puritatea expresiei statice a trăsăturilor feţei păpuşii. Păpuşa nu este legată de nici o lege anatomică şi de aceea ea poate, după voinţa noastră, să execute o serie de mişcări irealizabile de către actorul viu. Prin anumite mecanisme, această gamă se poate îmbogăţi, păpuşa poate ajunge la mişcări pe care omul le poate doar imagina: la cele mai fantastice transformări executate chiar în faţa publicului. Personajul-păpuşă nu întîmpină nici o dificultate în a-şi lungi gîtul sau braţele sau întreg corpul; el se poate umfla şi dezumfla sub ochii spectatorului; poate zbura sau pluti prin aer; el sare dintr-un copac într-altul, smulge arborii din rădăcină sau ridică cu uşurinţă coşcogeamite palat cu miinile sale! Într-un număr experimental de estradă realizat la teatrul „Ţăndărică", satirizîndu-se beţia de cuvinte, se vedeau păpuşi scoţîndu-şi inima din piept, despicîndu-şi capul în două, rămînind fără cap, luînd foc la tocurile ghetelor etc., oglindind cu umor, în imagini plastice, formulele bombastice utilizate de doi îndrăgostiţi în expresii ca: „îţi dau inima mea", „i-am deschis capul", „i s-au aprins călcîiele" ş. a.

Exemplele pe care ni le oferă istoria teatrelor de păpuşi din lumea întreagă sînt nenumărate — de la trucurile folosite de păpuşile antichităţii pînă la cele ale zilelor noastre. Vom însemna aci pilda grăitoare a păpuşarului Reibehand (1782 - 1852) din Hamburg, care prezenta publicului pe eroul său, spînzurat, făcîndu-l să se prăbuşească în fărîme şi să se refacă sub privirile publicului, ca şi aceea a lui Genesius din secolul al XVIII-lea, care aducea pe scenă o dansatoare ce se transforma într-un balon, sau o rădăcină de viţă de vie ce devenea pitic etc.

Limitîndu-ne numai la posibilităţile exterioare ale păpuşii, considerînd valoros numai ceea ce poate diferenţia arta păpuşerească de celelalte genuri de artă teatrală, vom transforma arta noastră într-o simplă demonstraţie, într-o acrobaţie, într-o exhibiţie pur formală, lipsită de orice conţinut de idei, care poate suscita cel mult un interes trecător din partea spectatorului. Puse însă în slujba ideii operei dramatice, posibilităţile păpuşii constituie un mijloc puternic de îmbogăţire a expresivităţii sale. Astfel, multora din personajele ce asistă la meciul din tabloul II al piesei *Doi la zero pentru noi* li s-au aplicat unele mecanisme menite a le prezenta într-un mod satiric: un cetăţean işi lungeşte gîtul ca să poată urmări jocul din arenă; un altul, furios că nu poate vedea din pricina lui, îi turteşte capul; unui al treilea, lovit cu termosul de către un vecin, i se învirteşte capul ca o sfîrlează etc. În aceeaşi piesă, eroul principal, care nu ştia să înoate, se antrenează în baie pentru a se pregăti în vederea unei sărituri de pe trambulină, făcînd nişte tumbe nerealizabile de către un om în carne şi oase. Efectul este pe cît de hazliu, pe atît de reuşit, subliniind, tot pe plan satiric, eforturile eroului nostru în cada sa de baie... Mişcările spectaculoase pe care ace-

Scenă din „Bibi Aişa"

lași personaj le face la bară scot în evidență, în continuare, psihologia acestuia — și, fără să fi fost indicate de text, nu sînt în afara acțiunii. Și cu toate că nici un îndrăgostit nu-și va putea exprima exuberanța — după ce va fi auzit la telefon mult așteptatul glas al iubitei sale — încălecînd pe o minge de antrenament și pendulînd, călare pe ea, de la un capăt la altul al camerei sale.. aceste acțiuni fizice nu trădează personajul.

Putem deci conchide că mișcările proprii păpușii urmează să fie în așa fel utilizate, încît comportarea personajului să rezulte — așa cum se întîmplă și în viață — din legătura dintre acțiune și scop. Utilizarea chibzuită a acestor mișcări specifice va contribui la reliefarea conținutului ideologic al personajelor și al momentelor dramatice, dar nu ne va împinge pe o poziție opusă realismului, căci — fără să reprezinte o imitare naturalistă — ea va reda prin hiperbolă, esența mișcării omenești. Spunem aceasta, deoarece credem că mișcarea păpușii trebuie să redea nu aspectul exterior și mecanic al mișcărilor omului, ci esența lor emotivă.

Metoda realistă presupune o mare varietate de procedee artistice și nu pretinde în mod obligatoriu reproducerea exactă a înfățișării exterioare a fenomenelor și nici proporția la care ni se prezintă obiectele în realitate. Exagerarea conștientă este, în arta păpușerească, un mijloc de valorificare și subliniere a plasticii păpușii și — înțeleasă just de către regizor, pictor-scenograf și artist-mînuitor — constituie unul din mijloacele prin care se scoate în evidență tipicul, dezvăluind mai adînc trăsăturile și metehnele omenești, fără a le denatura. Întemeiată pe ceea ce este firesc și ținînd seamă de „toate tendințele ce se ascund în om", cum spune Șcedrin, exagerarea conștientă ne va ajuta să sporim nemăsurat eficacitatea imaginilor noastre artistice.

Dacă „materialul artei actorului sînt acțiunile sale" (Zahava), materialul artei actorului-mînuitor sînt acțiunile pe care le exercită prin intermediul păpușii. Nu numai că „gesturile păpușii devin, prin repetare, monotone" — dar, după cum observă pe drept cuvînt S. Obrazțov — „sîntem adesea siliți să înlocuim gesticulația prin îndeletnicirile fizice". Într-adevăr, lipsa mimicii ne impune găsirea unor detalii de comportare a personajului și a unor forme de acțiune cu un caracter vizual clar exprimat și lesne de perceput. Totul trebuie să fie atît de limpede, atît de precis și atît de plastic exprimat, încît să putem înțelege ceea ce se petrece pe scenă chiar dacă nu s-ar auzi de loc textul lucrării dramatice!

Să dăm cîteva exemple. În piesa *Casa iepurașului* de T. Novoseletskaia, la un moment dat, cînd soarele îi topește locuința de gheață și zăpadă, vulpea exclamă: „Primăvara asta îmi încurcă toate socotelile!" În cadrul decorului, regia a plasat un singur ghiocel asupra căruia avea să se reverse, la această replică, întreaga furie a personajului negativ: rostind cuvintele de mai sus, vulpea smulge din rădăcină și aruncă cu dușmănie floricica ce simboliza sosirea primăverii... Tot în *Casa iepurașului,* vulpea îl înduioșează pe harnicul și naivul iepuraș, făcîndu-l s-o poftească în casa pe care și-o construise cu trudă, în cursul iernii, pentru ca apoi să-l izgonească fără milă. Pentru a sublinia vizual viclenia vulpii, regia a făcut-o să se folosească de o „îndeletnicire fizică": ea pune în capul victimei un ceaun care, acoperindu-i în întregime capul, o orbește în clipa evacuării din casă. În piesa *Moș Gerilă* de M. Surinova, ca să subliniem atitudinea babei și să arătăm contrastul între felul ei de a se comporta cu fata cea bună a

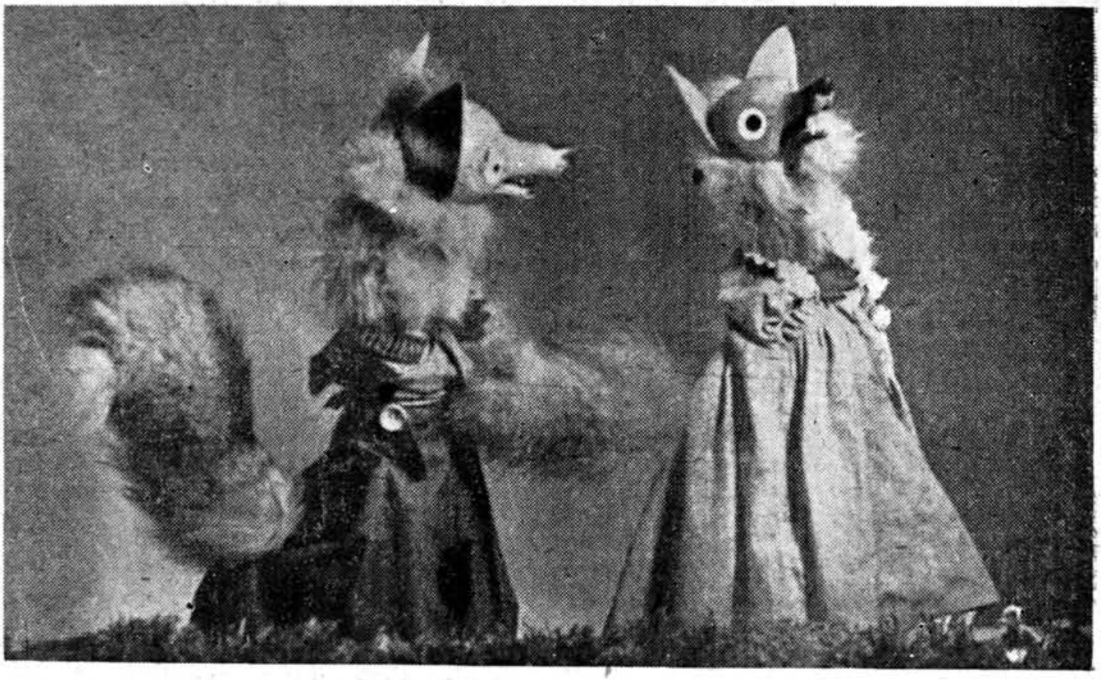
Scenă din „Frații Liu"

moşului, pe care o terorizează, şi cu fata sa Paşa, pe care o răsfaţă, am introdus în scena în care îşi trezeşte propria fiică, o acţiune precisă: Baba îşi trezeşte fata din somn în sunetele melodioase ale unui ceas cu cuc, îngînînd la căpătîiul ei glasul acestei păsări. Tot astfel, pentru a reda cît mai plastic zăpăceala îndrăgostitului Pescereakov din *Doi la zero pentru noi* — în tabloul de la spital, cînd i se anunţă vizita Verei — i s-au creat acţiuni menite să redea plastic starea sa sufletească: îşi scoate bandajul, nu ştie unde să-şi ascundă ştergarul, pensula şi aparatul de ras, aruncă o parte din obiecte pe sub pat şi prin cameră, şi — deşi lungit în pat — îşi pune pălăria bătrînului său prieten Podnebeskin... De asemenea, indiscreţia surorii de ocrotire, care se uită prin gaura cheii la ceea ce se petrece în camera bolnavului, este încă o acţiune de felul celor menţionate aici.

Amănuntul caracteristic duce la individualizare şi ajută la valorificarea plasticităţii personajului şi, implicit, la realizarea imaginii artistice şi tipice. Iar economia şi alegerea acţiunilor, motivarea lor în funcţie de momentul dramatic, convingerea cu care sînt executate vor sluji la înţelegerea stărilor sufleteşti ale personajului, aplicarea lor judicioasă fiind calea cea mai sigură de a reda fondul, viaţa lăuntrică a personajului, precum şi adevărul întregii scene. Bineînţeles că numai o adîncă cunoaştere a vieţii, analizată de pe poziţia unei concepţii progresiste asupra lumii, ne poate conduce la acest lucru.

Nu fantezia regizorului şi nici o anume situaţie scenică născocită ad-hoc, ci însăşi opera dramatică, specificul vieţii feudale din China umilită şi exploatată de odinioară, a determinat aspectul, comportarea şi alegerea acţiunilor pe care le îndeplineşte, de exemplu, mandarinul din piesa *Fraţii Liu*. Conduita sa scenică se caracterizează prin monotonie. Acţiunile sale au rolul de a sugera apatia tiranului abrutizat de opiu, trîndăvie, mîncare şi băutură excesivă, pe care numai viziunea bogăţiilor izbuteşte să-l mai trezească din cînd în cînd. Mandarinul îşi are obiceiurile şi preferinţele sale, şi nu întîmplător bea, mănîncă, fumează, joacă şah, învîrteşte între degete boabele unui şirag de chihlimbar, se leagănă cu aerul cel mai nepăsător şi

Scenă din „Găinuşa harnică"



dormitează mai tot timpul, chiar atunci cînd rostește cuvinte aspre și sentințe crude. Dacă am fi pornit de la o generalizare abstractă, n-am fi reușit să individualizăm personajul și am fi creat doar imaginea plată a unui tiran schematic.

Prin comportamentul păpușii, nu înțelegem numai acțiunea, vorbirea și atitudinea ei, ci și ritmul acestora, imprimat de obiectul urmărit în momentul scenic respectiv. Este clar deci că aceleași acțiuni fizice se vor diferenția în raport cu tema personajului. Atît Zagogulin și Podnebeskin din piesa *Doi la zero pentru noi*, cît și Mandarinul din *Frații Liu*, ca și Vrăjitorul din *Gură-Cască* de Ciornii fumează. Primul își exteriorizează gelozia fumînd nervos și agitat ; bătrînul astronom Podnebeskin trage visător din lulea, în timp ce rostește cuvinte pline de omenie și înțelepciune, amestecînd poezia gîndurilor sale cu fumul tutunului ; Mandarinul fumează și el, dar pe aripile unei cu totul alte visări : el se lasă răpit de imaginea nestematelor ce-i apar prin fumul de opiu, trădîndu-și lăcomia și cruzimea ; în schimb, Vrăjitorul ne transmite, prin felul cum fumează, îngîmfarea și poza căutată. Jocul de șah dintre mandarin și sfetnicul său ne face să intuim servilismul și teama de care e copleșit sfetnicul, pe de o parte, și furia reținută, ca o primejdie iminentă, care clocotește în sufletul mandarinului, pe de altă parte. Fiecare mișcare a pieselor pe tabla de șah ne împărtășește zbuciumul lăuntric al fiecăruia din cele două personaje.

Gestul este legat în modul cel mai direct de sensibilitatea mînuitorului. Exemplele acestea ne arată că el este exponentul exterior al stării emoționale. Iată ce ne spune în această privință cunoscutul păpușar francez Rousset : „În clipele de emoție, cînd Guignol făcea să plîngă întreaga sală, simțeam fiori prin degete... Toată lumea era de acord că păpușa mea trăiește. Trebuie să ai o voce flexibilă, capabilă să provoace rîsul și plînsul — dar mai ales, să ai emoție ! Îmi amintesc că într-o seară, timp de peste cinci minute, fără să spun nici un cuvînt, numai prin mișcarea și atitudinea păpușii, am făcut publicul să rîdă cu lacrimi". Nu este oare aceasta o convingătoare exemplificare a adevărului formulat de Serghei Obrazțov, care afirmă că „emoția actorului dă viață personajului" ?

*

Măiestria artistică în teatrul de păpuși cere forme proprii și îndrăznețe de exprimare. Teatrul de păpuși nu este și nu poate fi copia în miniatură a teatrului cu actori vii. Noi nu cerem păpușii să imite pe om, ci să i se substituie, făcînd tot ceea ce ar putea face un actor-om și eventual mai mult, însă numai ținînd seama de specificul său păpușeresc. Îi cerem să se comporte „ca și cum" s-ar servi de propriile ei simțuri, pe care, de fapt, nu le are decît prin impulsul creator al mînuitorului. Acest „ca și cum" constituie cheia de boltă a soluției regizorale și a creației actoricești, cuprinzînd în el însăși esența realistă a vieții păpușii ; ținînd seamă de el, vom fi în stare să punem păpușile în situații veridice corespunzătoare textului și să le transformăm din simple apariții scenice în personaje autentice, căci în afara vocii, pe care i-o împrumută actorul, păpușa își are mijloacele sale de expresie specific păpușerești, de multe ori naive, adeseori surprinzătoare, cu ajutorul cărora se pot obține soluții neașteptate dar logice.

Cu acestea, noi nu am epuizat firește toate particularitățile artei noastre. Bazați și pe mijloacele ce ne stau la îndemînă, noi putem azi întrezări posibilități pe care păpușarii de altădată nici nu le bănuiau. Fără îndoială, noi putem construi păpuși minunate, le putem face să se miște, însuflețindu-le prin transfuzia de fiecare zi a entuziasmului nostru, îmbinăm materiale, sunete, culori și emoții, dăm viață lemnului și cîrpei, cu mîndria de a vedea biruința puterii de creație a omului. Dar, cu toate acestea, n-am ajuns să cunoaștem și să putem prevedea toate însușirile de care dispun păpușile...

ION MARIN SADOVEANU

Note despre începuturile regiei romîneşti

Pentru a înțelege, în evoluția teatrului romînesc, crearea regizorului ca element conducător și autonom în alcătuirea spectacolului, fenomen ce a luat o formă definitivă în prima jumătate a veacului nostru, este nevoie a schița structura teatrului romînesc în ultimele decenii din secolul trecut.

După o epocă „eroică", am numi-o, întinsă de la 1852, punerea în funcțiune a Teatrului cel Mare sau Nou, cum i se spunea pe atunci Teatrului Național (bombardat de hitleriști în august 1944), care, prin mărime și tehnicitate, dădea și o față, și un prestigiu social, și o perfecțiune profesională profesiunii actoricești, exercitînd în același timp în Capitală o puternică tendință centralizantă — și pînă la 1877, moartea lui Costache Caragiale, ctitorul și întemeietorul lui, reprezentantul de seamă al acestei epoci, urmează o altă perioadă, de consolidare a teatrului, care și ea stă tot sub semnul actorului, (în afară de uimitoarea manifestare scriitoricească a lui Ion Luca Caragiale). Aceasta, de vreme ce afirmăm că de-a lungul veacului al XIX-lea, teatrul romînesc, crescut de la Millo și Caragiale pînă la Nottara și Iancu Petrescu, într-o orientare temeinic realistă, căreia nu-i lipseau însă, după text, și posibilitățile unei rostiri romantice, a fost opera exclusivă a actorului. Profesiunea lui, practicată în epoca anterioară, „eroică", cu mari sacrificii, cu o conștiință de sine, cu o afirmare socială și o deprindere a meșteșugului profesional, acum își adîncește și consolidează pozițiile, tehnice mai ales. Răstimpul acesta de strălucire actoricească produce, rînd pe rînd, generații întregi de actori mari. Este epoca de glorie a teatrului. După generația lui Iulian și Pascaly, urmează aceea a lui Grigore Manolescu ; apoi a lui Nottara, Aristizza Romanescu, Iancu Petrescu, Iancu Niculescu ; împletită cu a lor e generația lui Demetriad, Liciu, Vasile Leonescu și atîți artiști mari, care aduc teatrul romînesc pînă în pragul veacului nostru, unde urma să fie întregit de generația celor ce ajung pînă la noi : Manolescu, Storin, Lucia Sturdza-Bulandra și alții. Epoca aceasta pornită de la 1877 — repetăm : cu excepția operei lui Caragiale —, afirmînd și ea primatul actorului, trece pe al doilea plan literatura dramatică originală și de multe ori o condiționează de existența forțelor actoricești. În bună măsură, producția dramatică tîrzie a lui Vasile Alecsandri (în special *Fîntîna Blanduziei* și *Ovidiu)* se datorește invitației stăruitoare a lui Ion Ghica, directorul general al Teatrului Național, sprijinit însă și el pe actorii pe care îi avea la Teatrul Național din București, deci tot pe un primat al actorului.

Epoca aceasta, de „consolidare", se încheie, credem noi, la 1909, an deosebit de însemnat în istoria teatrului romînesc, sub multiple aspecte. Acum se ajunge la o afirmare puternică a dramei romînești, scriitorul trecînd pe același plan de importanță în alcătuirea spectacolului, cu actorul: în același an, două premiere ale lui Delavrancea *(Apus de Soare* și *Viforul)*; acum se dă la iveală primul corp de doctrină literară — cu privire, mai ales, la repertoriul teatrelor naționale (referatul Pompiliu Eliade); se întemeiază prima companie particulară „Davila", care avea să dea atîtea elemente prețioase teatrului romînesc și, în sfîrșit, mișcarea începută mai de mult, la Teatrul Național, a autonomiei regizorului, ia un caracter hotărît, intrînd în dezvoltarea tot mai mare pe care o va cunoaște mai tîrziu.

În ultimele decenii ale veacului al XIX-lea, teatrul romînesc n-a putut sta sub influența directă a marii noutăți regizorale, cum avea să fie înțeleasă și practicată, mai în urmă, adusă teatrului european de mișcarea de la Meiningen. Cei doi începători ai școlii de regie romînească — Paul Gusty și Alexandru Davila — au fost influențați indirect, unul pe calea teatrului german, iar celălalt a teatrului francez. Într-adevăr, mișcarea de la Meiningen (1874) avea să determine între 1880 și 1900 o serie de reînnoiri — în primul rînd, aceea a regizorului —, în care s-ar fi putut înscrie și teatrul romînesc. Dar n-a fost astfel, teatrul nostru neavînd contact direct cu Meiningii. La 1886, se fundează „Le Théâtre Libre" al lui André Antoine; la 1889, „Die freie Bühne" a lui Otto Brahm; la 1891, „Independent Theatre" al lui Green (în care avea să joace un rol important Bernard Shaw) și, în sfîrșit, la 1898, „Teatrul de Artă" al lui K. Stanislavski și Nemirovici-Dancenko. Toate aceste teatre — cu excepția Meiningilor, pentru o literatură mai nouă — aveau să adopte un anumit repertoriu, din care vor alege și Gusty și Davila pentru inscenările lor ulterioare. Dar mai ales, toate aceste teatre, după modelul Meiningen, puneau problema regizorală, cu autonomia ei în alcătuirea spectacolelor.

Este adevărat că și la noi, în epoca pe care am numit-o de „consolidare" a profesiunii actoricești, teatrul a stat sub o influență hotărîtă a modelelor străine, aduse de dese și foarte aplaudate turnee, dar de altă structură și orientare. Acestea erau manifestările unor mari personalități artistice: Rossi și Salvini, între alții — care au avut neîndoioase înrîuriri asupra actorilor noștri, dar care, alcătuite fiind pentru nevoi de turnee și de mare relief pentru „vedeta" centrală, nu puteau să înfățișeze un spectacol armonios în toate articulațiile lui, adîncit, într-un cuvînt, regizat. Era o apariție de mare strălucire pentru actorul principal, care el și numai el, cu jocul său, putea să influențeze pe alți actori, deci și pe ai noștri, care nu o dată l-au luat ca model. Dar numai ca influență de la actor la actor. În felul acesta, se punea problema așa-numitului teatru de actori, care, mai tîrziu și aiurea, avea să se prezinte ca o contrapondere, dacă nu ca un element ostil și de conflict cu teatrul de regizori. Problema aceasta a fost sezisată cu deosebită ascuțime de marele dramaturg rus Alexandr Nikolaevici Ostrovski, care o comentează în preajma anului 1880. Lucrul este deosebit de interesant pentru teatrul nostru, el avînd mai mult de o trăsătură asemănătoare cu teatrul rusesc (bun teatru realist de mari actori, la „Teatrul Mic" de la Moscova, din a doua jumătate a veacului al XIX-lea). Problema regizorului adusă de Meiningi (faimosul regizor Kronegg) soluționa desigur armonios prezentarea generală a spectacolului. Dar, în încadrarea ei naturalistă și mai ales în disciplina mai mult decît severă a spectacolului centrat cu totul pe regizor, ea era departe de a conveni actorilor ruși, ceea ce Ostrovski consemnează cu grijă. Totuși, influența în Rusia, ca și aiurea, a fost puternică, și a existat un conflict între concepții diferite. El rămînea să fie rezolvat mult mai tîrziu, armonios de Stanislavski.

La noi, problema în ultimele decenii ale veacului trecut nu se punea cu aceeași violență. Firește că, după cum am văzut, și teatrul nostru era un teatru de actori la epoca aceea, iar grija organizării spectacolului era preluată în majoritatea cazurilor *de către un actor*, care se afla și în distribuția lucrării. Lucrul era curent și el nu sta numai pe afiș, dar trecea și în tipărituri, atunci cînd textul lucrării căpăta și forma cărții. Am de pildă în fața mea, o veche tipăritură de la 1886 a lui *Pygmalion* de Bengescu-Dabija. Distribuția se încheie cu mențiunea: „Reprezintată întiia dată pe scena Teatrului Național la 4 februarie 1886... Pusă în scenă de d. Grigore Manolescu." „Regizorul" Grigore Manolescu era și actor în aceeași lucrare, el jucînd pe Phadael. Lucrul era generalizat nu numai la noi, dar și aiurea. El a rămas pînă foarte tîrziu o deprindere a Comediei Franceze și a Teatrului Național. Nottara, mai ales, a fost și un asiduu regizor. *Înșir'te mărgărite* a lui Victor Eftimiu se joacă încă la 1911 în regia lui Nottara, după cum *Oedip* pînă mult mai tîrziu, era iscălit tot de el. Totuși, cariera de regizor a lui Paul Gusty începe încă din ultimele decenii ale veacului trecut. Firește că și el venea înspre regizorat tot din actorie, ca atîția alți regizori, și nu dintre cei mai neinsemnați. A fost cazul lui Stanislavski, al lui Reinhardt, al lui Gémier, al lui Lugné-Poe, Antoine și alții. Rar scriitorul s-a făcut regizor. În Franța, mișcarea de la „Vieux Colombier", în mijlocul căreia se găsea Jacques Copeau, cobora pe scenă cu toată noua ei concepție regizorală din camerele doctorale ale revistei „Nouvelle Revue Française", iar „Teatrul de Artă" de la Moscova își avea contribuția scriitoricească prin partea lui Nemirovici-Dancenko. La noi, doar Victor Ion Popa și G. M. Zamfirescu au fost cazuri precise de trecere a scriitorului la regie. Încolo — în afară de un alt caz al unui pasionat amator de teatru care a ajuns un remarcabil regizor între 1923 și 1944, Soare Z. Soare —, mai toți regizorii noștri veneau dinspre profesiunea actoricească. Firește, aceasta în afară de locul special de animator de teatru pe toate sectoarele activității, ce se cuvine lui Alexandru Davila.

Odată recunoscută necesitatea regizorului ca îndeletnicire autonomă și diriguitoare față de spectacol, artistul care o îndeplinea căpăta cu încetul o autoritate tot mai mare. Aceasta chiar în epoca ce afirma, după cum am văzut, primatul actorului. Noua funcțiune nu a întîrziat să aibă repercusiuni asupra întregii vieți a teatrului și, mai întîi, a repertoriului. Astfel, apariția în stagiunea 1895—96 a unei piese de Ibsen — *Rosmersholm* — trebuie legată de orientarea realistă a lui Paul Gusty, care a văzut în scriitorul norvegian nu numai o mare noutate, dar și un model strălucit pentru noi forme regizorale. Repertoriul începuse să fie simțitor îmbogățit de regizor, mai ales la o epocă la care Teatrul Național juca de-a valma operete, farse și melodrame. Încă de la 1888, Gusty începuse să influențeze în bine, dar sporadic, repertoriul teatrului, de cînd tradusese și montase *Uriel Acosta* de Gutzkoff. Linia aceasta el o păstrează pentru ca să ajungă mai tîrziu, între cele două războaie din veacul al XX-lea, să pună pe scena Teatrului Național o întreagă literatură: Sudermann, Ibsen, Shaw și, mai ales, acel *Azil de noapte* al lui Gorki, care revine deseori după 1916. Aceeași influență asupra repertoriului avea să o aibă și celălalt regizor de seamă, Al. Davila, atît direct, în conducerea trupei sale particulare, cît și la Teatrul Național în timpul directoratelor.

La capitolul acesta al influenței regizorale asupra repertoriului, trebuie subliniată tot mai mult, într-un eclectism oarecum dezorientat, realizarea tot mai frecventă în apropiere de finalul epocii burgheze în teatru, a sugestiilor și de multe ori a insistențelor directorilor de scenă Soare și Sava, care urmăreau pasionați încercarea diferitelor formule ce se depărtau de multe ori de realism. O a doua trăsătură în activitatea și influența regizorală, care de data aceasta ținea de însăși esența îndeletnicirii coordonatoare, a fost lucrarea însăși asupra actorului în repetiții și armonizarea tuturor contribuțiilor pentru realizarea, mai mult sau mai puțin reușită, a spectacolelor de ansamblu.

Critica dramatică mai avizată atrăsese atenția mai de mult asupra neajunsurilor jocului actoricesc, care începuse să nu se mai lege. Lăsînd la o parte, în epoca de la sfîrșitul veacului trecut, remarcabilele întru toate critici ale lui Eminescu, atît de bun cunoscător de teatru — singurul din cercul reacționar al „Junimii" — unde „teatru" însemna drama, adică lucrarea scriitorului, tradusă, scrisă, comentată de membrii „alesei" societăți, iar nu spectacol — legat de profesiunea actoricească, pentru care cei mai mulți dintre junimiști aveau dispreț ; la București, în preajma anului 1880, Bonifaciu Florescu, destul de just orientat și cu pricepere a meșteșugului, întreprindea în „Literatorul" critici bune întrucît privește jocul și tehnica spectacolului. Este unul din glasurile ce se ridică, în afară de marele îndemn al lui Ion Luca Caragiale, cronicar dramatic, revendicînd un coordonator pe care avea să-l dea mai tîrziu regia. Scriind despre un spectacol tradus sub titlul *Ruinele arendășiei* (La Closerie des Genets), pe lîngă o mulțime de neajunsuri tehnice, pe care le consemnează, cum ar fi de pildă faptul că a auzit glasul care-i strîngea pe figuranți, sau că a auzit suflerul, B. Florescu stăruie în mod deosebit asupra neînțelegerii atmosferei străine, care trebuia redată de către actorii romîni. Era deci atunci foarte slabă preocuparea de a găsi, în ansamblu, creația autentică, din adînc, a operei literare și apoi, tot în ansamblu, a o realiza. Cu alte cuvinte, problema esențială a regiei de a centra spectacolul „pe adevărul cel mai de la fund" al lucrării era străină teatrului, sau găsită în mod cu totul empiric, de intuiția cîtorva actori însemnați. Tocmai această mare calitate de analiză și construcție în munca de scenă, cu fiecare actor în parte și cu toți la un loc, pe adevărul găsit în piesa respectivă, a fost darul esențial al marelui regizor Paul Gusty.

Cît prețuia celălalt mare începător de școală regizorală la noi, Alexandru Davila, lucrul acesta, și cît îl admira la alții, ne-o spune el singur, într-o minunată pagină memorialistică publicată pe la 1922 și unde între altele e și un minunat portret al lui Caragiale. Cu privire la ceea ce ne interesează, Davila scria : „Caragiale avea, ca și prietenul său Gusty, darul de a lămuri actorilor cum era sufletul unui personaj și cum trebuia dat la iveală. Numai actorii contemporani ai lui Caragiale, director general al teatrelor, știu cît de prețioase erau povețele lui." Așadar iată comunicat de Davila un alt nume de mare regizor, nerealizat însă : Caragiale, care în pragul veacului al XX-lea stă și sub aspectul acesta ca un imbold pentru teatrul ce avea să se creeze sub semnul regiei. Davila el însuși ca regizor de actori a lăsat urme adînci nu numai în grupul strălucit ce s-a format în teatrul său și sub învățătura sa : Lucia Sturdza-Bulandra, Tony Bulandra, Gh. Storin, V. Maximilian, dar și în pregătirea regizorală, ca funcție teatrală în sine. Vasile Enescu, regizorul de mai tîrziu al Teatrului Național din București, căruia i s-au datorit atîtea spectacole bune, a fost un ucenic al lui Davila.

Și, în sfîrșit, o nouă latură în alcătuirea spectacolului sub semnul regiei înnoitoare este transformarea însăși a scenei în decoruri croite pe alte principii și pe altă costumație a piesei. Cel dintîi a dispărut (prin înlocuirea cu decorul nou, care la Davila nu era lipsit totuși de anumite elemente naturaliste) decorul construit pe fundal și culise laterale, fîșii nelegate între ele, aplicîndu-se unele peste celelalte, în perspectivă pentru spectator, fie că ar fi fost vorba de interioare, fie de scene în exterior. Regia nouă a închis decorul și l-a plasticizat, dînd uitării forma vetustă ce venise odată cu melodrama de pe la mijlocul veacului trecut. De asemenea, suprafețele au fost peste tot — în decoruri exterioare, mai ales — înlocuite cu volume, cu „grosimi" cum se zice în teatru. De altfel, după 1910, aproximativ, cînd regia tinde să devină stăpîna spectacolului, transformarea aceasta a decorului a făcut, mai ales, simțită noua formulă marelui public.

Firește că în jurul acestei comenzi organizatoare de spectacol, se reorganizează și viața tehnică și administrativă a teatrelor în ateliere felurite care vor da armonios unitatea de stil, sub exigențele regizorale. Este suficient să reamintim că la 1909, la Teatrul Național din București, pentru *Viforul* lui Delavrancea, se mai comandau costumele la o casă din Viena ! Atît de mult s-au schimbat de atunci și pînă acum concepțiile noastre despre teatru, încît de bună seamă că procedeul acesta ne apare astăzi o aberație. Cu repertoriul romînesc, mai ales, a crescut între cele două războaie inventivitatea decorului. În general, el era cerut, la dimensiuni modeste, de textele respective. Marele repertoriu universal, și în special Shakespeare, a fost servit îndeobște prin formule împrumutate, care mergeau de la Reinhardt și Gémier pînă la Jessner. Stilul larg, monumental, copios și bogat a fost mai ales folosit de Soare. În anii din urmă, o fantezie cultivată, aceea a lui Ion Sava, a izbutit în formule foarte diferite, ca și textele de altfel, să dea spectacole alese.

În creșterea aceasta a regiei, problema pe care am semnalat-o în treacăt și care a creat conflicte aiurea, la noi s-a pus cu o mult mai redusă intensitate conflictul între teatrul de actor și teatrul de regizor. Cînd, între cele două războaie, regia a început să aibă un primat în teatrul romînesc, ideea în sine se impusese într-atît în toate țările de superioară cultură teatrală, încît a fost acceptată și susținută. Conflicte trecătoare de distribuții nu puteau să se ridice pînă la importanța conflictelor între sisteme. În mersul vremii, tot mai puțin se folosea regia de actori alături de adevăratul regizor. Totuși, ea n-a fost complet părăsită, mai ales în trupele particulare și unele teatre din provincie.

Din cîte am văzut, în cei treizeci și mai bine de ani de la începutul veacului nostru, porniți cu relief deosebit după prima decadă, regia romînească a dat un imbold și o ținută specială teatrului romînesc. Lucrarea cea mare însă nu se îndeplinise. Veneau înspre regie mai ales actorii, mai rar pictorii și scriitorii. Era însă totul într-o stare empirică, lăsat la voia întîmplării și soluționării diferitelor temperamente. Cînd iată că, după 1944, marea învățătură teatrală clasică rusă, continuată cu cea sovietică, a ajutat teatrului nostru de astăzi să se reorganizeze pe baze noi. Singura țară care, de timpuriu, în începutul nostru de veac, putea să pună alături de experiența și doctrina rusă, tot mai bogată, o încercare de sistematizare într-o știință a teatrului, a fost Germania. Însă lipsa de unitate în felul de a privi problemele o împiedica să se impună cu aceeași putere ca cea rusă. Astăzi, la noi, toate forțele creatoare, structurate științific, contribuie la transformarea și perfecționarea talentelor de tot soiul în vederea scopului unic : spectacolul. Institutele de teatru, cu o programă analitică bogată ; teatrele temeinicite pe adîncita și marea experiență și doctrină a lui Stanislavski ; colectivele neîncetat prelucrate de cercurile de studii, adevărate seminarii de specialitate, toate sînt prețioase auxiliare unei regii care are la îndemînă întregul material, în cea mai bună condiționare a sa. (Așa ar trebui să fie : dar mai avem încă de așteptat pînă se vor culege toate roadele bune.) Regia noastră de astăzi ar trebui să fie fără greș, după condițiile care i s-au creat prin această vastă organizare. Și totuși, luînd fenomenul în ansamblul său, ni se pare că ar mai fi unele lucruri de îndreptat. Mai trebue o anumită stăruință și acordare a regizorului cu întregul material uman și tehnic ținut la dispoziția sa, cu acel autentic și specific al nostru, care nu trebuie uitat și care ne vine dintr-o veche moștenire de bună măsură, robustă, de solid realism, creat de înaintașii atît de mari pe care i-am avut. Regizorul nu trebuie să se piardă în construcții diversioniste, mai ales cînd prezintă un spectacol clasic romînesc, după cum trebuie să supravegheze cu atenție decorul care mai oscilează uneori, după înclinări și atracții, de la naturalism înspre expresionism. Numai cu o deplină stăpînire a forțelor creatoare, din adînci și bune învățături, dar și din puterea talentelor noastre, care să ne dea tocmai caracteristicile prețioase, se poate continua cu folos linia unei regii cu adevărat constructive.

B. P. Hașdeu: Mișcarea literelor în Eși

Rare sînt, în literatura noastră clasică, personalitățile atît de complexe, îmbrățișînd tărîmuri de cultură atît de vaste și diverse, cum a fost aceea a lui B. P. Hașdeu. El a dat o prețioasă contribuție la rotunjirea tezaurului culturii romînești printr-o seamă de lucrări în domeniul filologiei, al istoriei, al folclorului și literaturii. Ca dramaturg, Hașdeu și-a înscris numele în tradiția noastră cu Răzvan și Vidra *și cu* Trei crai de la răsărit (Orthonerozia).

Prins de preocupările lui filologice și istoriografice, cărora le-a închinat toată ascuțimea și adîncimea gîndirii sale, Hașdeu n-a avut răgazul să-și sistematizeze într-un corp unitar concepțiile asupra teatrului și esteticii teatrale. În schimb, le-a făcut loc în bogata sa activitate de pamfletar și polemist. In articolele și cronicile sale dramatice (publicate mai ales în „Lumina", „Romînul", „Satyrul"), printre referirile contingente, se pot întrevedea și unele concepții și formulări de principii cu privire la arta teatrală și la organizarea ei.

Am ales, pentru rubrica noastră, cîteva fragmente din Mișcarea literelor în Eși *(„Lumina", 1863), care mărturisesc odată cu spiritul spumos și verva marelui om de cultură, orientarea lui în problemele mișcării teatrale romînești. Cît privește referirile critice la Alecsandri sau Pascaly, e de la sine înțeles că ele nu izvorăsc dintr-o intenție de polemică personală, ci constituie notații și aprecieri de principiu, intervenții vii și pasionate în viața culturală a epocii.*

Dacă nu ca poet, încai ca artist dramatic, Pascaly a ștuit să atragă la teatrul eșean un public fabulos în analile scenei noastre. Jocul său e non-plus-ultra patetic : se cunoaște că actorul simte rolul său, și cîteodată îl simte chiar mai mult decît ar trebui spre a rămînea credincios naturii. Principalul neajuns al lui Pascaly e de a vorbi prea repede : și iroii gîndesc mai-nainte de a se rosti și, prin urmare, ei nu pot vorbi în fugă ca de pe carte. Mai are d-lui pe „ei bine", întrebuințat mai la tot cuvîntul, ca „țupa-lupa" unui cîntec (precum directorul trupei, comicul Bălănescu, are pe „he ?"). Dar cu toate astea, scena romînă n-a posezut niciodată, afară doară de nefericitul Poni, un alt tragic ca Pascaly ; și nu ne mirăm, dacă publicul înneacă teatrul, deși alegerea pieselor n-a fost tocmai cum se cade. Dramele, aproape toate, au avut un caracter medical : *Orbul, Nebuna, Idiotul, Ghebosul, Oftigosul* ... cît pe ce era teamă să nu se reprezinte boala sifilitică ! Din comedii, am văzut una singură de tot nouă : *Balul mortului* al fratelui Alexandrescu-Urechea ; farsă plină de spirit, dar pe care îndestul a lăudat-o deja în nr. 10 al foaiei noastre foiletonistul *Quis*. Alexandrescu traduse, de asemenea din italienește, pe *Pamela fanciulla* a lui Goldoni, pentru beneficiul d-rei Teodorescu ; însă nu știm din care cauză capuld'operă al comicului veneţian nu s-a dat pe scenă. Nu cumva pentru că în *Pamela* n-are nici un rol ceva mai însemnat artista noastră dramatică d-na Matilda Pascaly ? Nu cumva pentru că în *Pamela* nu putea străluci femeieşte decît d-şoara Teodorescu ? Nu cumva pentru că d-l Pascaly e *regesoarele* teatrului ? Nu cumva pentru că pe toate afişele numele d-lui ş-al d-nei Pascaly se scriu *ni-tam-ni-sam* cu litere mari, pe cînd poreclele celorlalţi actori, începînd de la directorul teatrului d-l Bălănescu şi pînă la d-nii Popovici-Marcovanu-Companie, abia se zăresc ? Nu cumva pentru că d-şoara Teodorescu e domnişoară, vreau să zic pentru că d-ei n-are bărbat ? Nu cumva pentru că... cine mai poate afla ! publicul presupune de toate ! Mult ne-am mîhni de ar fi „cumva" adevărat vreunul din aceste „nu-cum-va" !

Afară de d-l Pascaly ş-afară de corişti, două poluri opuse ale scenei noastre, trupa eşeană romînă se compune din următorii membri :

Bărbăteşti	Femeieşti
D-l Bălănescu,	D-le Matilda Pascaly,
— Lupescu,	— Merişeasca,
— Galino,	— Lupeasca,
— Gheorghiu.	— Teodoreasca.

Fiecare din aceşti membri de ambe sexele are bunătăţile şi neajunsurile sale ; precum : 1, d-l Bălănescu e de minune în *jocuri comice naive ;* dar vai ! d-lui niciodată nu-şi învaţă rolul, ceea ce-l cam încurcă de multe ori ; şi, pe deasupra, are tristul obiceiu de a se uita necontenit la loje şi la parter, numărînd, pe semne, ca director al teatrului, locurile ocupate şi cele deşerte. 2, d-l Lupescu e neimitabil în *roluri comice bufone ;* dar cîteodată e bufon peste măsură, precum a fost, de pildă, în *Coana Chiriţa,* cînd se uita sub coada fracului unui Neamţ şi descoperirile sale le arăta şi publicului ! 3, d-l Galino e foarte bun în *roluri de intrigant nobil,* de *confidente,* de *doftor dramatic ;* dar pronunţia d-sale nu e romînească : cam „pute" pentru „poate". 4, d-l Gheorghiu are un glas de zimbru ; d-lui e de suferit în rolul lui *Ghiftui* în *Doi morţi vii,* de *cartofor muntean* în *Cucoana Chiriţa* ... dar nu poate cînta, nu vorbeşte cu o intonare naturală, şi face rea întrebuinţare de tufoasele sale sprincene, mişcîndu-le ne-ncetat în jos şi-n sus, încît îţi vine a-i dori o *călătorie sprincenată* de pe scenă. 5, d-na Pascaly e sublimă în roluri de *une femme de trente ans ;* dar n-ar trebui s-o împingă dorul de a juca pe domnişoare, ş-apoi ar fi bine ca d-ei să vorbească ceva mai repejor, iar nu : „duu-cee-saa..." 6, d-na Merişeasca e unică în *Cucoana Chiriţa,* în *Doi morţi,* în *Ramurea ;* dar nu e nici de cum la locul său în roluri dramatice de *mume suferinde :* suferinţa n-are în veci volumul d-nei Merişescu. 7, d-na Lupeasca e minunată în roluri de *drăguţă ;* şi pentru aceste roluri, nu-i lipseşte nemica. 8, d-şoara Teodorescu e „prea gingaşă", după cum s-a rostit foiletonistul *Quis,* în cunoştinţa cauzei ; d-ei e mai patetică decît d-na Pascaly ; d-ei simte cu foc, cu durere, cu entuziasm... dar vorbind, deschide gura afară din cale, încît privitorii gîndesc, că d-ei cască. Ar trebui să pomenim aici şi pe copilul Anestin, care, în rolurile sale mici, a ştiut să cîştige nu o dată, cam prin obrăznicie, aplaudele publicului.

A propos de scenă, cată să anunţăm că producerea dramatică a d-lui Alesandri, acea despre care atîta s-a vorbit şi aici şi la Bucureşti, *Sgîrcitul rîsipitor,* apăru, în fine, la lumină cu sfîrşitul lui februar, ca un precursor al „Zilelor Babei" ; şi nu degeaba ! căci în adevăr, marele poet zugrăveşte în drama sa nestatornicia socială a Romînilor moderni, ce se poate asemăna numai doară cu nestatornicia fizică a ţărei noastre. În politică, în literatură, în familie, oriunde ni-am întoarce privirile înjurul nostru, ne întîmpină „Zilele Babei" ; cald şi rece, uscat şi umed, liniştit şi furtunos, frumos și urît, toate la un loc, un haos de contraziceri, o lipsă absolută de *caracter!* Se zice, că scrierea d-lui Alesandri a displăcut *spiritelor liberali;* tot cu așa temei noi am încredința, că ea n-ar putea să placă *spiritelor retrograde;* ce-i dreptul, *Sgîrcitul risipitor* nu e nici liberal, nici retrograd; el este ca „Zilele Babei“ și ca societatea noastră: fără principii. Arătați-mi pe acei ce-i numiți „strigoi“: în haine, în limbă, în obicee, ei sînt ca toți Romînii de la mic pîn-la mare. Care e deosebirea lor? D-voastră răspundeți, că ei țin la *proprietate,* că ei resping *ecaretatea,* că ei nu se unesc cu *fraternitatea*... O, Doamne! dar unde e acel „liberale“, care să nu țină și el la proprietatea sa telle-quelle? care să nu-și bată slugile, sau să nu gîndească în gîndul său: „frate, frate; dar brînza-i cu bani“? Așa numiții *retrograzi* și *liberali* nu pot forma la noi două tabere, ci sau numai una, sau mii de mii. Ei formează numai o tabără, pentru că steagul lor comun e „egoismul“; ei formează mii de mii de tabere, pentru că *egoismul* e lucrul cel mai individual în lume. De aceea vedem la noi, că, de-ndată ce „interesul poartă fesul“ apropie pe un *retrograd* de un liberal și vice-versa, *retrogradul* nu se mai îngrijește de ceilalți ai săi, nici *liberalele* nu-și mai bate capul cu amicii săi politici; ci ei doi se-mbrățișează ca frați-gemeni, și-și dreg trebușoarele în armonie, pîn-la a doa-zi, sau și mai curînd, cînd „Baba“ schimbă cojocul. Iată starea socială, descrisă în drama d-lui Alesandri; descrisă cum descrie numai d-l Alesandri; adică descrisă măiestrește!

[Aici Hașdeu face rezumatul piesei.]

Acesta e scheletul dramei d-lui Alesandri. Ni este cu neputință a reproduce, ba chiar numai a analiza aice toate frumusețile de detal ale acestei însemnate produceri. Cît de nimerit sunt caracterizați quasi-publiciștii noștri în persoanele lui Clevetici și Tribunescu; cît de viu sunt zugrăvite bătrînele noastre aristocrate în *Contesa,* mai cu seamă în scena de-ntre ea și *Ischiuzarliu;* cît de fin e tabloul în care Rufinescu îndeamnă pe femeia sa a *face amor* cu Antohi și în care Antohi se prinde în lațul Rufineascăi. Puțin naturali, se-nțelege pentru țara noastră, sunt numai personajurile lui Martin, al doftorului și-al lui Sandu; ele-s prea nobile în mijlocul conruptei noastre societăți! O slugă credincioasă, un medic devotat, un amic sincer... sunt la noi ca umbra pierdută a lui Peter Schlemil, pe care ar trebui s-o căutăm în pustiitățile Tibetului! Astfel, în loc de a învinovăți pe d-l Alesandri de a pinge starea noastră socială cu culori prea negre (precum făcea an-terț „Ateneul Romîn" al lui V. Alesandrescu, à propos de *Clevetici, Demagogul* și *Rusaliile în satul lui Cremene),* noi l-am acuza mai de grab de a fi încă prea blînd pentru „greșelile“ noastre.

Studiind *Repertorul Dramatic* al d-lui Alesandri, cu mîhnire am însemnat aproape în toate piesele d-sale o mare eroare artistică, care se pare a fi devenit pentru d-lui ca o a doua natură: patima de a scrie nu curat romînește, ci în zece limbi. In *Iorgu de la Sadagura* auziți pe Chiufaloglu:

„*Ma psichi mu, Zoiță, nu m'ai înșelato...*“;

pe Ițic:

„*Gewalt! nu lesați...*“;

conversațiunea între Neamțul și Gahița:

„Neamțul: *Liebe Gachitzchen! du bist mein Leben!*

„Gahița: *Pour toujours!*“

În *Creditorii* apar unul după altul, de-ntîi un croitor francez:

„*Comment? para?... O! oui; vrem para...*“;

un ciubotar neamț:

„*Saperment! das ist gut...*“;

un tutungiu armean:

„*Sarut muna la dumneata...*“;

un cofetar grec:

„*Polla cala...*“;

un drojcar lipovean :

„Coconaş, plateşte la mine dva galbine pe drojca ...“

În *Iaşii în Carnaval,* în *Rămăşagul,* în *Piatra din casă,* în *Doi morţi,* în *Chir Zuliardi* etc. aceeaşi babilonie, fie-ni iertat cuvîntul, care nu e nici de cum comică, căci, de s-ar cuprinde comismul în atîta, apoi ori-şi-cine ar putea deveni Molière sau Goldoni *à coup de dictionnaire ;* care e şi mai puţin caracteristică, căci caracterele sunt, fireşte, ceea ce nu-i oscur; şi care e bună numai doară ca limbă cartagineză în *Poenuluš* lui Plaut, pentru a prezinta o materie de discuţie eruditilor de peste două mii de ani ! Nici *Sgîrcitul rîsipitor* n-a scăpat, din nenorocire, de această maculă. Maiorul, socrul lui Polidor, vorbeşte ruseşte şi încă vorbeşte într-o rusească ce n-ar putea s-o înţeleagă un Rus, iar cu atît mai vîrtos un Romîn :

„A ! zdrasti, brateţ ... zdarov ? ...“

PUNCTE DE VEDERE

TONI GHEORGHIU

Regie și scenografie

După lectura articolului lui Liviu Ciulei, care susține necesitatea unui decor reapropiat de teatru, încerc să analizez acel complex de factori care, determinînd însuși procesul de creație, condiționează, prin chiar acest fapt, posibilitatea apariției unui atare decor. Ajung astfel la colaboratorul cel mai direct al decoratorului, la regizor. Plasat în spațiu, acesta are în dreapta pe autor, la stînga, cred, pe decorator, iar în față actorii. Spun în față, pentru că, totuși, eu cred că așa ar fi bine.

Din acest punct de vedere, problemele artei mele apar deosebit de variate și de complexe ; iar dacă la mine, în cap, numai unele din ele, foarte puține, sînt aproape de adevăr, cele mai multe rămîn încă abia formulate. De aceea, parcă îmi vine să rog frumos ca, pentru acestea, să fac mai bine... un decor.

Iată-mă, de fapt, în fața unui sentiment adevărat, modestia, condiție absolut necesară creatorilor unui spectacol. Pentru că modestie înseamnă proporție — și frumosul nu e altceva decît proporție. Iar un spectacol este o proporționare între actori — autor — regizor — decorator. Cînd fiecare și-a găsit locul precis în această mică mașinărie, spectacolul este gata și poate deveni operă de artă. (Ce simplu pare !)

Încerc să limitez acest mare cîmp la lungul nasului meu (tot o proporționare este și asta), adică la relațiile directe ale decoratorului cu directorul de scenă. În principiu, acesta răspunde și de munca mea. Raportul dintre acești doi factori prilejuiește tot felul de interpretări și de „formule" de lucru. Trei posibilități se impun :

1) Regizorul subordonează decoratorul, impunîndu-i soluția scenografică, în două moduri : a) activ, cerînd un decor pe plantație dată ; b) pasiv, lăsînd decoratorul să facă ce vrea și operînd schimbări în scenă după necesitățile sale (și uneori ale piesei).

2) Regizorul subordonează creația sa, creației pictorului.

3) Regizorul colaborează cu pictorul.

Evident că primele două situații, care pot fi exemplificate din belșug, constituind soluții infructuoase, nu ar trebui urmate.

Dar, chiar atunci cînd regizorul colaborează cu pictorul, adică în cazul ideal (de fapt normal), adică în cazul cînd principiul modestie-proporție stă la baza întregului, colaborarea lor mai depinde de datele prime pe care le aduce fiecare din ei. Cred că nu trebuie trecut cu ușurință peste lipsa de orientare în domeniul plasticii a unor regizori, deficiență care, dacă nu e suplinită de un bun gust plastic perfect (lucru foarte rar, nu numai la regizori), va duce implicit la o nesiguranță, la o tendință spre neutral, la desconsiderarea cadrului plastic sau (și) la formulă. De aceea, la noi, un bun timp s-a mers pe o singură soluție de decor. În genere, acesta este motivul care justifică metoda echipelor fixe : siguranța, odată obținută, că decoratorul suplinește lipsurile regizorului cu care lucrează îl va pune pe acesta la adăpost de riscuri inutile.

Unii regizori recunosc toate acestea în forul lor interior, după cum alții, cu un subconștient mai încărcat, le încearcă sub formă de coșmaruri.

Cele de mai sus ar trebui să dea de gîndit și decoratorilor. În tagma noastră, se spune, talentul este totul. Evident, fără talent, nu e posibilă nici o creație artistică. Dar pe de altă parte, un decorator fără cultură plastică bogată, lipsit de elementele de bază ale culturii generale, lipsit de ceea ce se înțelege — îndeobște — prin nivelul ideologic, nu poate fi un bun pictor de teatru, oricît de talentat ar fi.

Aceeași nesiguranță, simptom al lipsei de orientare, stă și la baza alunecărilor spre formalism ale unor regizori și decoratori. Căci, dacă, pe de o parte, căutarea disperată a unei soluții salvatoare duce la un decor neutral, pe de altă parte dorința de „nemaivăzut" trage întreaga echipă spre o rezolvare formalistă.

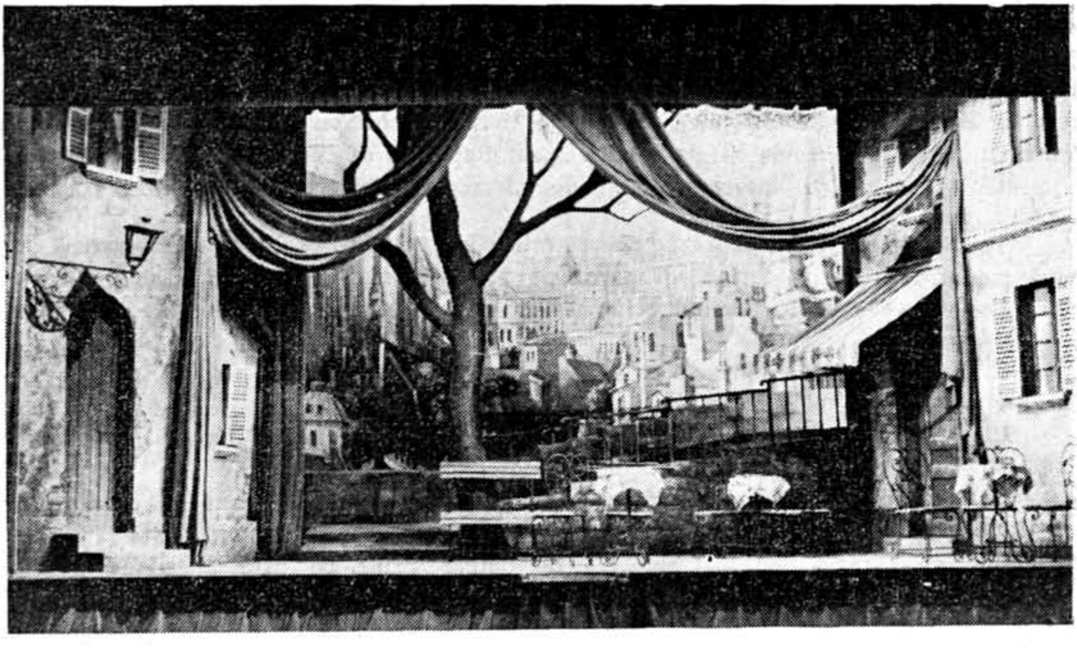
De cîte ori am auzit exclamația : „Lasă-l că-i formalist" ! Refularea pricinuită de utilizarea pînă la exasperare a decorului închis provoacă sărituri dincolo de realism. Iată de ce, în colaborarea dintre regizor și scenograf, mai este nevoie de o contrapondere, care trebuie să vină din ambele părți, de stabilirea unui echilibru, deci de realizarea unei proporții.

În sfîrșit, soluțiile neclare, lăsînd la o parte rezolvările în general neconforme cu textul, mai duc — în piesele cu decoruri multe — și la soluții plastice neunitare în cadrul unui aceluiași spectacol (perdele, construcții, elemente, pictură).

Regizoral vorbind, asta ar suna cam așa : actorii vor juca un act în stil modern, altul în gen declamator, iar al treilea total mimat !

Un exemplu concludent l-ar putea constitui spectacolul *Zorile Parisului*, unde chiar dacă luăm numai cîteva dintre decoruri, semnate de M. Rubingher — întîlnim

Decor la „Zorile Parisului" (Teatrul Tineretului)



Scenă din „Să nu spui vorbă mare“ (Teatrul Municipal)

următoarele rezolvări : un tablou (exterior) în perdele laterale, cu fundal pictat și elemente construite ; apoi altul (interior) cu un soi de flancuri-paravan proiectate pe același fundal (decor închis lateral, tot cu perdele, avînd pe o porțiune a lui chiar un mic plafonaș, totul cu detalii în relief), urmînd, mai apoi, alt interior (o cameră a Marguerittei de Valdy) rezolvat numai în perdele (cu ambrazuri) și un element liber în scenă, pentru ca, în fine, hanul să ne prezinte un plafon greu, din bîrne, pe un decor de un naturalism izbitor.

Separat, fiecare din acestea pot constitui rezolvări valabile, fiecare în genul său, dar, împreună, nu pot da un spectacol. E inutil să spun că o asemenea lipsă de unitate în prezentarea plastică va dăuna spectacolului întreg, iar un regizor, de toate răspunzător, va trebui să mediteze asupra cauzelor care l-au dus în impas.

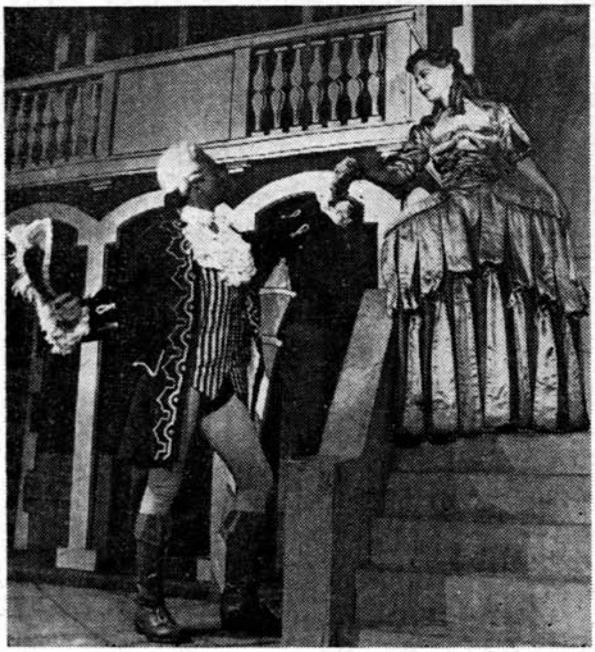
Un tînăr regizor, foarte îngrijorat, care urma să pună în scenă un spectacol în provincie, alături de un decorator necunoscut de el, mă întreba : „Ce crezi, să-i dau o plantație, sau să-l las să-mi aducă el una ?“

Eu consider că orice concepție regizorală ar trebui să se nască în aceleași frămîntări și încercări cu ale decoratorului, ca și cînd cei doi creatori ar fi o singură persoană. Decoratorul, străin de frămîntările regizorului, va da un decor întîmplător și independent. Pentru că decorul nu este un tablou — și numai atît. Decorul în sine, gol, reprezintă valențe. Sensurile i le acordă prezența umană. Valoare plastică completă va căpăta cu omul în el. Problema aceasta va trebui să fie astfel rezolvată, încît mișcarea și opririle actorilor să reprezinte componente ale lui. Repet, pentru a fi înțeles pe deplin : mișcarea luată ca traiect (deci ca linie) trebuie să compună ; opririle, luate ca scenă în sine, trebuie să fie fiecare cîte o operă finită (cadrele de film ale lui Figueroa sînt strălucite exemple în sensul acesta).

Iată de ce, munca regizorului și a decoratorului trebuie dusă împreună și paralel, aproape confundată la un moment dat. De aceea, ea nu trebuie întreruptă nici un moment, pînă la premieră. Piesele cu actori mulți și figurație au pretenții mai mari, la prima vedere, decît cele cu actori puțini (vorbesc tot din punct de vedere plastic). Doi-trei oameni în scenă sînt mai ușor de compus și implicit coloristic, ei „se vor ține“ mai bine.

În schimb, în piesele istorice, de exemplu, unde costumele au forme și unde sînt culori variate, mișcarea maselor trebuie făcută cu o mare știință, nu numai a compunerii lor ca volum în scenă, ci și a cromatologiei, ele constituind un element plastic de mare importanță.

Dacă pictorul Marosin ar fi colaborat mai strîns, pînă la sfîrșit, cu Marietta Sadova la piesa *Apus de soare* (Teatrul Național), este probabil că dizarmonia dintre costumele grupurilor de boieri în mișcare s-ar fi evitat și, poate, o sumă de intenții ar fi apărut. Mă refer la gamele de roșu, utilizate în grupurile din actul I, care, cred, au fost puse ca un leit-motiv de culoare, dar care nu puteau sta în nici un caz alături. Ele ar fi trebuit — static și în mișcare — utilizate ca un liand plimbîndu-se printre celelalte costume, ca mortarul în rosturile dintre cărămizi. De asemenea, în sala tronului — roșie — pe al cărei ton puternic cu greu se mai pot asorta culori, mai ales niște costume, ele înseși cu multe nuanțe de roșu, punerea în pagină coloristic a făcut ochiul să sufere.



Scenă din „Mincinosul“ de C. Goldoni (Teatrul C. Nottara)

Nu e deajuns ca regizorul să aibă idei, și ca acestea să fie expuse ; dacă pictorul are idei, nu e deajuns ca ele să apară plastic pe o schiță : ele trebuie pătrunse în esența lor și integrate organic spectacolului. Ce urît e un decor independent care, tot timpul spectacolului, încăpățînat, îți șoptește altceva decît rostesc actorii !

Un exemplu — de neuitat pentru mine — îl constituie în activitatea mea piesa *Mincinosul*. Ideea de bază : rezolvarea decorului ca o schiță în tuș, la mînă liberă și cu culori tari — pe plat — ușor caricatural (conformă, cred, textului lui Goldoni) a cîștigat la început pe Lucian (regizor și interpret). Pe acest decor însă, stilizat și oarecum de joacă, au apărut costume (Marga Ene) cu detalii de album și din materiale variate, ceea ce, plastic, spărgea unitatea concepției de prezentare. Dar, față de spectacol, cel care a greșit în mod sigur am fost eu, dat fiind că însuși stilul de joc al actorilor — în afară de unul singur, rătăcit nu știu cum (Tudor Popa) — s-a identificat cu costumele și, pînă la urmă, și cu concepția regizorală. Am fost de acord cu o persoană din sală, care a exclamat (nu eram văzut și nici cunoscut) : „vai, ce decoruri sărace !“ (Și totuși, schița de acasă îmi place).

De la greșelile care rezultă din variatele rezolvări cu cromatică bogată, pînă la neutralizarea totală a decorului, e cale lungă. Și totuși, lipsa culturii generale face ca ea să fie străbătută într-o clipă. Soluția în perdele a fost o bună vreme socotită ca formalistă. Dar decorul în perdele nu e formalist ca soluție ; el poate deveni cînd e folosit nelalocul lui (iar ajung la proporție !), după cum chiar un decor complet construit poate deveni — și a devenit de multe ori — formalist, doar că nu ne-am dat seama imediat de lucrul acesta. De altfel, în ultimul timp, toți regizorii vor decoruri în perdele. Că decorul în perdele e teribil de tentant e adevărat, atît pentru regizor, pentru decorator cît și pentru... administrație. Din păcate, după părerea mea, este cel mai greu de rezolvat.

O analiză completă nu e locul să fie făcută aici. Cît e de greu, ne arată spectacolul *Cadavrul viu* de la Teatrul Tineretului (pictori — Bragalia și Mitrici), în care perdelele, devenite rigide (ca niște culise), trădînd de altfel legile materialului însuși, se impun cu ostentație înăbușitoare. Or, rolul perdelelor — în decor — este tocmai acela de a elibera. Ele sînt planuri neutrale, pe care spectatorul poate imagina. Luminile le pot pune în valoare uneori, dar neconcretizîndu-le nici un moment. Față de aceste perdele, locurile de joc par dispuse la întîmplare, în acest spectacol, cu mobilier necaracteristic și urît. Lumina, element important într-o rezolvare în perdele, nu există ca atare. Astfel, jetul de lumină din camera de refugiu a lui Protasov, care sugerează fereastra, nu ajută de loc jocul actorilor și nici compoziția plastică a decorului. Elementele construite sînt și ele întîmplătoare și puse, parcă, din obligație. Flancul din salonul Kareninei are rost numai dacă spune ceva ; de aceea se trece pe lîngă el ca pe lîngă perdele, element care nu reține nici compozițional, nici plastic și nici legat de acțiunea scenică. În schimb, fereastra și storul din camera separată a restaurantului sînt cele necesare și caracteristice, deși decorul, în totalitate, suferă de aceeași prezență înăbușitoare a perdelelor-culise, ca și de existența unui singur loc de joc, masa. Singurul decor realizat rămîne cel pentru tabloul cu corul țigănesc, pregnant și sugestiv.

Într-o rezolvare în perdele, planul trebuie să țină perfect spațiul, mișcarea trebuie să se integreze perfect acestui plan. Într-un astfel de decor, mișcarea actorilor generează elevațiile, ale căror detalii de stil le transmit — tot prin sugestie — cele cîteva elemente caracteristice alese judicios și absolut indispensabil.

Un exemplu foarte bun l-a constituit pentru mine examenul de sfîrșit de an la Institutul de Teatru, cu spectacolul *Unchiul Vanea*. Decorul a fost realizat în perdele — din economie, după schițele de diplomă ale unei studente în scenografie (Neli Grigoriu). Studiat cu seriozitate, ca pentru un decor în trei pereți, cu locuri de joc organic rezolvate prin mobilier și flancuri, cu detalii de bună documentare, epurarea s-a făcut normal și adevărat. Pereții căzînd, spațiul a rămas concret prin locurile de joc. Detaliile, printr-o atentă selecție, au rămas tocmai cele caracteristice, încît spectacolul a avut un cadru plastic sugestiv, plin de atmosferă și ușurat ca pentru a lăsa replicile să urce și poezia să se înfiripe acolo unde e cazul. Desigur, nu este o metodă, ci o soluție aparte, care a dat un rezultat perfect.

O bună rezolvare în spațiu a unui atare sistem are decorul al doilea din *Bărbierul din Sevilla* la Teatrul Experimental al Institutului de Teatru, unde pictorul Marosin a dat, printr-un plan destul de simplu și original, o mare varietate de locuri de joc. (Cred că elementele construite și de mobilier nu au fost toate cele dorite.) Rar am văzut un bun plan de decor atît de fecund exploatat cum a făcut Vlad Mugur (regizor) în acest spectacol de tineret. Locurile de joc au fost utilizate cu atîta fantezie și atît de variat, că nu cred să se poată face o nouă mișcare mai bogată pe un același plan. Este un clar exemplu de acord între regizor și decorator.

Un foarte bun spectacol în perdele și elemente este coupe-ul Musset de la Teatrul Municipal, unde jocul actorilor, mișcarea, luminile, costumele, ca și armonia de neuitat dintre tipuri, costume și decor, culori și detalii au fost într-o unitate perfectă. Cazul acesta, ca exemplu, nu are valoare, colaborarea dintre regizor și decorator fiind la stadiul de ideal (W. Siegfried cu W. Siegfried).

Dar perdelele nu sînt o rezolvare universală, după cum nici decorul închis nu a putut fi. Un alt exemplu de rezolvare realistă îl pot constitui decorurile cu un singur element construit, cum s-a făcut în *Arcul de triumf* de A. Baranga : o scară liberă în spațiu, care, prin rotire în diverse poziții și cu schimbări de detalii (balustradă, recuzită, mici flancuri), realizează modificările de atmosferă cerute de cele cinci tablouri, foarte diferite ca loc de acțiune, ale piesei. Spectacolul a fost prezentat de Teatrul din Ploești în cadrul Decadei (pictor Liviu Ciulei).

Fiecare piesă își cere rezolvarea sa, iar seria acestor rezolvări rămîne infinită în cadrul unei arte realist-socialiste. Decor esențial poate fi făcut și cu flancuri construite, cu părți în care se insistă pe detalii, pierzîndu-se în sfumatto-uri, după exemplul atîtor tablouri celebre. Totul e ca ideea piesei să reiasă cît e nevoie și cînd e nevoie, iar decorul, dacă rămîne singur, să spună și el, poate, o replică.

Caracterizarea tipurilor rămîne o sarcină grea și, în teatrul modern, aproape imposibilă. Costumul modern, destul de puțin variat ca formă, duce la o prezentare cenușie, la o copie nu totdeauna fericită a jurnalelor de modă. De aceea, regizorul trebuie să aibă idei foarte clare, în special în privința caracterizării psihice a personajelor. Doresc să dau ca exemplu costumele Cellei Voinescu pentru piesa romînească *La ora 6* (Teatrul Armatei), care caracterizează personajele perfect și care — cu elementele aparent puțin variate ale modei timpului nostru, tratate artistic și cu un mare rafinament psihologic — aduc în scenă adevărate tipuri.

Dacă afinitatea de concepții dintre regizor și decorator rămîne baza unei bune colaborări, echipa fixă își are de asemenea metehnele ei, ducînd uneori la închistări și aceleași exprimări. Schimbarea echipei, atunci cînd se face, trebuie să se bazeze de la început pe o clară împărtășire de idei și de intenții, iar apoi, pe date absolute de încredere reciprocă. Rareori m-am simțit mai ajutat în creația mea, de cum am fost, în munca pentru opera *Ion Vodă cel Cumplit*, de regizorul George Teodorescu, cu care lucram pentru prima oară, prin încrederea deplină ce mi-a acordat, dar și prin sentimentul prezenței sale permanente, al constanței ideilor pritocite împreună la începutul colaborării.

Pentru importanța pe care o are plastica în spectacol, pentru ca aceste lucruri să fie înțelese și să-și găsească — acolo unde nu au — sensuri și rezolvări, și pentru ca la aceasta să ajute cît mai mulți și pricepuți oameni și, neapărat, critica de specialitate, propun revistei „Teatrul" inaugurarea unui fel de mică cronică plastică a spectacolelor, care, dînd analize plastice și argumentînd cu exemple, să constituie o adevărată școală pentru cei chemați să înmulțească în cronicile lor rîndurile care privesc această parte a spectacolelor.

Poate că astfel se va înțelege de ce apariția Mașei, în ultimul tablou al piesei *Cadavrul viu* — foarte frumoasă în sine —, nu trebuia făcută cu un fular de atlas lucios, alb.

CONST. SÎRBU

Spectacole în decor natural

Organizat pentru prima oară acum șapte ani, „Festivalul jocurilor de vară de la Dubrovnik" a devenit astăzi o sărbătoare tradițională a teatrului iugoslav și un important eveniment în viața culturală mondială.

Interesant e faptul că aproape jumătate din numărul celor care participă în ultimii ani la aceste jocuri de vară sînt străini, veniți din aproape toate țările lumii.

Festivalul de la Dubrovnik, care durează 62 de zile, se desfășoară în cadru natural, lipsit de scenă, lipsit de decoruri. Toate spectacolele sînt prezentate pe 17 scene naturale: în piețele publice ale orașului, în fața bisericilor monumentale sau a vechilor palate, pe terasele imenselor fortărețe sau în parcurile cu vegetație mediteraneană luxuriantă.

În acest cadru minunat, se reprezintă piese de teatru din dramaturgia clasică și modernă, se dau concerte simfonice sau de muzică populară, se deschid expoziții de artă plastică.

Întregul oraș se preface într-o imensă scenă, pe care o populează actori iugoslavi sau străini. În orele de seară, în oraș încetează viața cotidiană, iar Dubrovnikul trăiește intens, odată cu actorii, scene din operele nemuritoare ale marilor maeștri ai dramaturgiei universale.

Ideea folosirii Dubrovnikului drept scenă pentru asemenea manifestații artistice nu este de dată recentă. Cu mulți ani în urmă, în Iugoslavia burgheză s-a tot vorbit despre posibilitatea înjghebării unor festivaluri artistice. Dar de fiecare dată, rezultatul era același: abandonarea proiectului. Organizatorii nu erau siguri dacă, de pe urma unei asemenea acțiuni, vor putea realiza un profit considerabil. De aceea, organizarea festivalului era amînată dintr-un an într-altul.

Abia în vremea noastră, după ce în Iugoslavia s-au petrecut profunde transformări sociale, după ce puterea a trecut în mîna poporului, ideea organizării acestor festivaluri a putut fi transpusă în fapt.

S-a ales ca loc de desfășurare a festivalului Dubrovnikul, deoarece acesta este unul dintre puținele orașe vechi din lume care, în ciuda vremii, s-a conservat foarte bine. Incendiile care au pricinuit în trecut multe pagube orașelor și care n-au ocolit Dubrovnikul, n-au reușit, totuși, să-i distrugă impresionantele construcții.

Situat pe malul mării Adriatice, Dubrovnikul este înconjurat jur împrejur de munți înalți, pe ale căror culmi străjuiesc și astăzi străvechi cetăți de pază și de observație. Privite de departe, orașul și împrejurimile sale par un imens desen in acuarelă. Marea albastră îi trasează contururile ; cerul albastru (niciodată înnorat) îl încadrează ; verdele palmierilor și chiparoșilor crescuți abundent în tot orașul îl conturează pe pămînt ca o pată de smarald, străpunsă doar de cenușiul bătrînelor ziduri.

Odinioară, Dubrovnikul se numea Raguza și, în secolul al XIV-lea, sub forma unei mici dar curajoase republici, își avea o independență respectată pînă și de turci. Bogat oraș comercial, păstrind strînse legături cu Veneția dogiior, el a oferit în vremea Renașterii un larg teren de dezvoltare pentru lumea slavă a Balcanilor. Concepția umanistă, fiorul generos, plin de lumini al Renașterii au rodit sub soarele fierbinte al Adriaticei. Oraș cu o veche tradiție culturală, Raguza avea să domine viața spirituală a Dalmației, devenind în secolul al XV-lea un focar cultural.

Încă de atunci, Raguza s-a arătat prietenă teatrului. Misterele evului mediu european erau și aici prezente ; piesele religioase erau jucate în fața și pe treptele bisericilor, în timp ce spectacole populare se desfășurau pe strada largă din centrul orașului, sau în săli de ospețe, la petreceri. Abia din secolul al XVI-lea, aceste spectacole sînt organizate într-un loc stabil, și anume în fața palatului Rectoratului.

Teatrul popular își impune cu timpul supremația prin tragediile și tragicomediile sale ; de această perioadă, se leagă opera unuia dintre primii mari autori de pastorale și comedii de moravuri — Nikola Nalieșkovici (1500—1587).

Tot la Raguza, a trăit unul din cei mai de seamă dramaturgi ai epocii, Marin Drjici (1508—1567), autor al cunoscutei comedii populare *Dundo Maroe* (Unchiul Maroe) și cel care a tradus pentru prima dată din grecește *Hecuba* lui Euripide.

Înfruntînd veacurile, Raguza-Dubrovnik a fost un adevărat leagăn al teatrului slav.

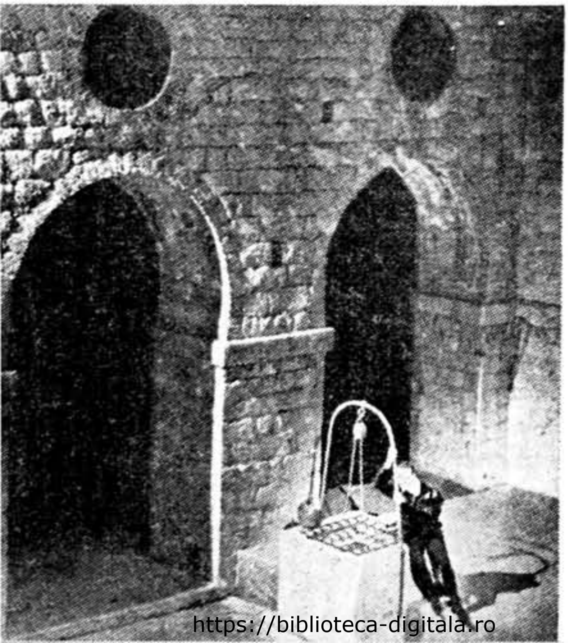
Pentru a trece primejdia rea, raguzanii s-au gîndit pe vremuri la o pază bună. Iată de ce, ei au clădit un zid împrejmuitor de piatră, înalt și gros, iar la colțuri au ridicat fortărețe puternice. Una din ele, și anume fortăreața Lovrijenak, este clădită pe vîrful unei stînci care a înaintat în apă. Fortăreața este impozantă și pare a fi crescută din piatra stîncii.

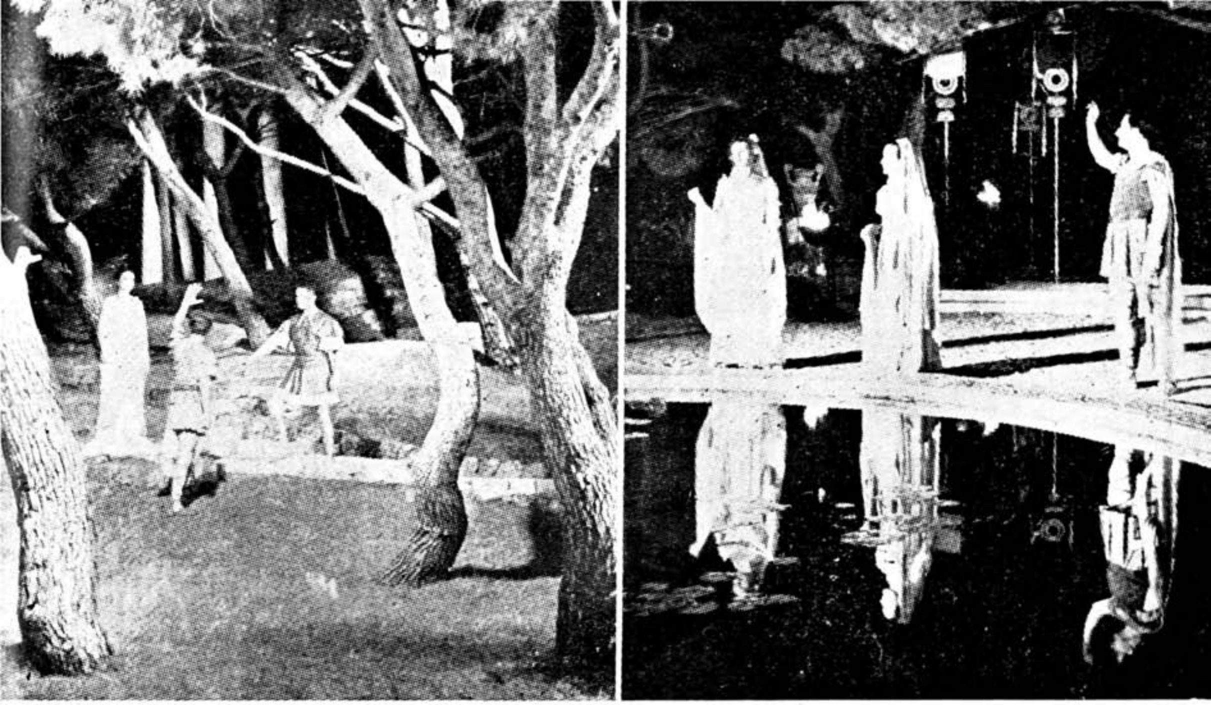
De cinci ani, la o înălțime de 45 metri deasupra mării, cetatea solitară a Lovrijenakului găzduiește spectacolul *Hamlet*. Vechea fortăreață, cu zidurile impresionante, cu terasele, cu arcadele și cu punțile sale, oferă un cadru ideal pentru evoluarea personajelor dramei shakespeariene. Spectatorii pătrund în acest teatru natural trecînd pe sub o boltă ce poartă o veche inscripție, dăltuită în piatră și care spune următoarele : „Libertatea valorează mai mult decît tot aurul din lume". Este deviza vechii cetăți raguzane.

În parcul Gradaț, este prezentată tragedia *Ifigenia în Taurida* de Goethe. Opera aceasta este tradusă în sîrbește de Mihovil Kombol. Spectacolul are loc între boschetele marelui parc, bogat în arbori mediteraneeni și plante aromate. Alături, valurile mării bat mereu în maluri, îngînînd parcă un cîntec din vechea Eladă.

În același parc, se reprezintă și feeria lui Shakespeare *Visul unei nopți de vară*. În nopțile de iulie și august, cînd boarea mării aduce un fior răcoros peste

Scenă din „Hamlet" (pe țărmul mării în fortăreața Lovrijenak)





Scenă din „Visul unei nopţi de vară" şi scenă din „Ifigenia în Taurida" (în parcul Gradaţ)

pădurea adormită, sub razele reflectoarelor ascunse în desişuri, actorii dau viaţă piesei, oferind spectatorilor imaginea unui vis autentic.

Cidul, tragedia lui Pierre Corneille, este jucat în fortăreaţa Revelin, care oferă ambianţa necesară spectacolului.

În piaţa care poartă numele marelui scriitor raguzan Gundulici, se prezintă comedia *Dundo Maroe,* de Marin Drjici, capodoperă a literaturii clasice iugoslave. De asemenea, în faţa palatului Sponza şi a fîntînii lui Onufrio, se joacă *Tirena,* comedie de acelaşi autor. Comedia aduce în lumina reflectoarelor un carnaval, fascinant prin mulţimea personajelor, prin pitorescul costumaţiei şi, bineînţeles, prin intriga amuzantă şi copioasă. Anul acesta, cei mai talentaţi actori iugoslavi au interpretat piesa *Dubrovka* de Ivan Gundulici. Piesa s-a jucat pentru prima oară acum 300 de ani, în acelaşi loc.

În interiorul oraşului, îşi înalţă silueta numeroase biserici şi palate. Între acestea, cele mai de seamă sînt : biserica franciscană şi cea dominicană, palatul Sponza, palatul episcopal şi palatul rectorului. Pecetea stilului Renaşterii se simte mai peste tot. Totuşi, se recunosc şi numeroase elemente ale stilului gotic. Marile palate aflate de o parte şi de alta a străzii centrale au curţi interioare. Unele din ele sînt plantate cu lămîi şi portocali. Altele sînt numai pavate cu marmoră. În jurul curţilor interioare, se află un fel de cerdacuri, străjuite de stîlpi sculptaţi cu multă măiestrie. Sînt stîlpi de piatră rezistentă. În aceste curţi, se dau de obicei concertele cuprinse în programul Festivalului, iar auditoriul ia loc în cerdacurile din jur. Aceste „săli descoperite" au o acustică excelentă.

Repertoriul muzical a fost îmbogăţit anul acesta cu opere de mare valoare. *Don Juan* de Mozart a fost jucat pe străzile oraşului. Orchestra cînta într-o sală, iar difuzoarele transmiteau melodiile la toate răspîntiile, de pe balcoane, de pretutindeni. Întregul oraş cînta. În acelaşi loc şi în acelaşi mod, au fost jucate şi operele *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, *Othello* de G. Verdi, *Răpirea Lucreţiei* de Britten, opera iugoslavă *Eros de pe lumea cealaltă* de Iakov Gatovat, baletele *Dracul* *la țară* de Fran Lhotke, *Lacul lebedelor* de Ceaikovski, *Romeo și Julieta* de Prokofiev. Distribuția spectacolelor prezentate a fost la început asigurată numai de actori iugoslavi. De cîțiva ani însă, unele roluri sînt interpretate și de actori din străinătate. Pe viitor, actorii străini vor participa în număr din ce în ce mai mare la „Jocurile de vară“ de la Dubrovnik.

În vara acestui an, s-au deschis în acest oraș și trei expoziții: una de pictură iugoslavă modernă, alta cu litografii vechi din Dubrovnik și, în sfîrșit, a treia, cuprinzînd documente privitoare la relațiile internaționale ale vechii republici Dubrovnik.

În felul acesta, prin grija guvernului iugoslav, străvechiul renume internațional al Raguzei renaște și cîștigă o faimă nouă.

Se Man Ir: „Un teatru tînăr cu o tradiție străveche"

Cînd i-am solicitat dramaturgului Se Man Ir, prim-secretar al Uniunii Scriitorilor coreeni, și conducătorul delegației coreene la Primul Congres al Scriitorilor din R.P.R., unele informații în legătură cu dezvoltarea teatrului coreean, ne-am așteptat ca scriitorul să ne împărtășească cîteva probleme privind creația dramatică din R.P.D. Coreeană și, legate de aceasta, aspecte ale politicii de repertoriu. Lucrurile au decurs însă cu totul altfel. La capătul convorbirii noastre cu Se Man Ir, eram în posesia unui vast material oglindind drumul străbătut de teatrul coreean de la începuturile sale pînă în ziua de astăzi.

Timp de două ore, am ascultat o instructivă și sistematizată expunere, pe care rareori am îndrăznit s-o întrerupem.

Coreea cunoaște o veche tradiție teatrală — ne-a spus Se Man Ir. — În secolul III î.e.n., cu prilejul diverselor sărbători religioase, poporul organiza adevărate spectacole teatrale, formate din cîntece și dansuri. Ceva mai tîrziu, își fac apariția *mudanii* — artiști profesioniști ambulanți — care, însoțiți de orchestre de muzică populară, colindau satele și organizau spectacole muzicalo-dramatice, improvizînd imaginare discuții cu străbunii celor prezenți la spectacol.

Între secolele III și VIII, în sudul Coreei ia amploare un nou gen de spectacole, legat mai ales de viața și obiceiurile țărănimii. În zile de sărbătoare — cum ar fi începutul lucrărilor agricole de primăvară — țăranii organizau chiar pe cîmp spectacole-recitaluri în care predominau cîntecele și dansurile.

Paralel cu aceste forme populare ale artei spectacologice, la curțile feudalilor se dezvoltă un teatru profesionist, ale cărui spectacole, formate în special din cîntece și dansuri, se desfășoară tot în zile de sărbătoare.

La început, teatrul profesionist cunoaște o puternică înrîurire din partea teatrului chinez. Cu timpul însă, el își dobîndește independența, majoritatea dansurilor fiind inspirate de teme patriotice naționale.

În secolul al X-lea capătă o largă răspîndire teatrul popular coreean, deosebit de acela de la curțile feudalilor, atît prin repertoriul său, cît și prin formele sale spectacologice. Odată cu apariția și dezvoltarea teatrului popular, ia naștere o nouă categorie de actori populari profesioniști, numiți *kvande*. Însoțiți de mici ansambluri, aceştia colindau satele coreene, prezentind spectacole de balet, cintece și pantomimă. De preferință, actorii kvande jucau in cadrul reuniunilor familiale, interpretind scenete improvizate pe subiecte locale.

Formele spectacologice cele mai răspindite ale teatrului popular erau : sandegic, thalcami și teatrul de păpuși.

Sandegicul era un spectacol de dramă, improvizat pe un subiect local, actorii jucind cu măști. De obicei, spectacolele inmănunchiau aceleași personaje, destul de reduse ca număr, purtind totdeauna aceleași măști. Am putea spune deci că sandegicul era un spectacol cu personaje permanente. Dintre acestea, cele mai răspindite erau : tinărul țăran erou, frumoasa și buna fată de țăran, curteanul rău și hapsin. De la spectacol la spectacol, numărul acestor personaje se modifica în raport cu subiectul lucrării interpretate. Actorii improvizau un conflict foarte complicat, satirizind fie pe nobilii feudali, fie funcționărimea aservită lor.

Thalcami era un balet-pantomimă, interpreții lui purtind de asemenea măști.

De cea mai largă popularitate se bucura însă teatrul de păpuși, ai cărui minuitori improvizau diferite reprezentații comico-satirice.

Activitatea actorilor kvande se desfășura în condițiile vitrege ale unei crunte asupriri din partea autorităților ; arta lor a putut continua pînă în secolul al XX-lea numai datorită dragostei și sprijinului pe care-l aflau în rîndurile populației.

Sub inriurirea revoluției ruse din 1905—1907 și a războiului împotriva japonezilor, teatrul coreean devine la inceputul secolului al XX-lea un exponent al ideilor de independență.

Intelectualitatea progresistă, continuind tradițiile teatrului popular, studia și aplica în practică realizările teatrului realist rus și apusean. În felul acesta, în pofida persecuțiilor cotropitorilor japonezi, ia naștere o artă teatrală națională, modernă.

L-am rugat pe Se Man Ir să concretizeze termenul de artă teatrală națională modernă.

Mă refer in primul rind la o artă teatrală la nivelul teatrului din Rusia și țările Apusului. În această perioadă, se construiesc multe teatre utilate modern, apar actori și regizori profesioniști, începe să fie folosit fardul de teatru. Pot să mai adaug că arta interpretativă coreeană cunoaște în această perioadă o marcată preferință pentru școala realistă. Continuind tradițiile teatrului popular, pe scenele noastre se jucau mai ales lucrări originale cu un pronunțat caracter antifeudal.

Victoria Revoluției Socialiste din Octombrie generează un nou avînt al mișcării naționale de eliberare și stimulează, în același timp, dezvoltarea teatrului nostru. Din inițiativa Partidului Comunist Coreean, se fundează în 1925 „Asociația scriitorilor proletari", care reunea scriitori și actori de seamă. Prin strădania acestei asociații, iau ființă numeroase colective teatrale de profesioniști și amatori, care dau spectacole în fabrici, pe ogoare, în satele pescărești. O deasă rețea de teatre acoperă întregul teritoriu al țării. La Seul, Phenian, Keson, etc., viața teatrală pulsează din plin. Repertoriul cuprinde, alături de drame cu subiecte folcloristice, lucrări ale dramaturgiei coreene clasice și contemporane.

În această perioadă, ia ființă și un teatru de dramaturgie clasică universală. Condus de regizorul Hon He Sen, teatrul prezintă un repertoriu predominat de Shakespeare, Molière, Ostrovski, Tolstoi, Ibsen, Gorki.

Dar această epocă de înfloritoare dezvoltare a artei teatrale coreene este din păcate scurtă. În 1937, odată cu dezlănțuirea de către Japonia imperialistă a războiului pentru ocuparea Chinei, ocupanții japonezi înăspresc regimul din Coreea. Începe o perioadă de intensă japonizare a țării. Actorii nu mai pot juca decît în limba japoneză și numai într-un repertoriu japonez. Mai mult decît atît, autoritățile de ocupație îi silesc să-și schimbe numele și să adopte nume japoneze. În aceste condiții, mulți dintre actorii noștri abandonează scena, iar multe teatre își închid porțile. Mișcarea teatrală coreeană cunoaște una dintre cele mai grele epoci din istoria sa. Numai datorită micilor formații de actori kvande, care în ciuda persecuțiilor și-au continuat activitatea, arta teatrală coreeană a rezistat tuturor presiunilor, cultivînd și îmbogățind mai departe, bogatele sale tradiții.

Eliberarea Coreei de sub jugul japonez deschide un capitol nou în istoria teatrului coreean. Anul 1945 — anul victoriei asupra japonezilor — nu marchează de fapt începutul unei epoci de renaștere a teatrului coreean, ci semnifică adevărata naștere a teatrului coreean pus în slujba intereselor maselor largi. Avem un teatru tînăr, cu o străveche tradiție — oricît de paradoxal ar părea, totuși acesta este adevărul.

După eliberarea țării, în Coreea de Nord se construiesc numeroase noi teatre. La Phenian, au fost create în acești ani teatre ca : *Teatrul de Dramă, Teatrul Artelor Clasice, Teatrul Orășenesc, Teatrul Armatei* și altele. Fiecare provincie își dobîndește propriul său teatru, instalat într-un local adecvat, bine utilat din punct de vedere tehnic. Orașele mari, ca și cele mici, cunosc acum o intensă viață teatrală. În acest proces general de înflorire a teatrului, dramaturgiei noastre contemporane îi revine un rol important.

Într-un timp relativ scurt, dramaturgia coreeană a repurtat importante succese. Spectatorii au întîmpinat cu deosebită emoție apariția pe scenă a țărancei Kim Dek Hi — eroina piesei *Pe malurile Cioncionganului* de Iun Muk, care printr-o muncă eroică ține locul bărbaților plecați pe frontul antijaponez —, a lui U Tok Sam — președintele comitetului țărănesc din piesa *Creșterea* de Pek Mun Hvan —, a muncitoarei So Den Ok — deputată în Marea Adunare Populară, din piesa *Surorile* de Son En —, ca și a multor altor eroi, care întruchipează înaltele calități ale poporului coreean.

În anii Războiului de Eliberare a Patriei (1951—1953), în condițiile grele ale luptei împotriva cotropitorilor, teatrul coreean și-a desfășurat neîntrerupt activitatea. Nici bombardamentele, nici grelele pierderi în oameni și utilaj suferite n-au putut împiedica teatrul și pe actorii coreeni să-și îndeplinească misiunea. Pe scene improvizate, în catacombe, în desișuri de pădure, sub ploaie de bombe și gloanțe, artiștii coreeni au transmis poporului nostru mesajul lor de îmbărbătare și chemare la victorie. Anii războiului îi determină și pe dramaturgii noștri să se adreseze cu precădere unor teme patriotice. Trebuie să subliniez că în acești trei ani, apare un număr impresionant de piese : *Prietenul de luptă* de Te En Ciur, *Minerii* de Pak The En, *Băiatul din satul Iantzi* de Șin Go Son, *Cota 1.211* de Hon Gon sînt numai cîteva din piesele care s-au bucurat de o deosebită popularitate în anii războiului.

În perioada postbelică, poporul coreean a trecut la munca pașnică de reconstrucție a țării. Prin grija partidului și a guvernului, teatrele dărîmate în timpul războiului au renăscut din ruine. Într-un interval relativ scurt, rețeaua teatrală a fost aproape complet restabilită. Urmele războiului sînt pe cale de a fi vindecate, iar teatrului nostru îi sînt create condiții optime de dezvoltare.

Pentru a completa această cuprinzătoare expunere asupra istoriei dezvoltării teatrului coreean, am solicitat lui Se Man Ir cîteva informații în legătură cu problemele actuale ale dramaturgiei coreene și ale repertoriului teatral.

Dramaturgii coreeni lucrează intens, străduindu-se să reflecte în operele lor problemele majore ale epocii noastre.

În anii de după război, tema muncii constructive devine preponderentă în dramaturgia coreeană. Multe din piesele noastre prezintă aspecte din viața clasei muncitoare și oglindesc strădania muncitorimii noastre pentru grabnica refacere a țării. Dintre acestea, voi cita una din ultimele, *Orășelul natal* de Iu Ghi Hon. În alte piese, dramaturgii noștri dezbat pe larg problemele noii atitudini față de muncă.

Atenția dramaturgilor se îndreaptă în aceeași măsură spre problemele satului coreean. Lupta țărănimii pentru cooperativizarea agriculturii, bătălia recoltelor bogate, viața fericită a țărănimii noastre sînt teme frecvent dezbătute de dramaturgi. Aș vrea să citez dintre lucrările care abordează această problematică, piesa tînărului scriitor Li Ton Cihun, *Cale nouă,* și piesa *Curcubeu în stepă* de Li Tok Hin, inspirată din viața unei ferme din provincia Phenianul de Nord.

În afara acestor teme, strict legate de actualitate, dramaturgii noștri recurg ades la teme folclorice, oglindind lupta poporului nostru împotriva feudalismului. Piesa de inspirație folclorică *Cihun Hian* a dramaturgului Kim Sîn Gu se prezintă astăzi cu succes pe scenele multor teatre coreene.

Varietatea de genuri, de probleme și de stiluri pe care le oferă piesele noastre contemporane vorbește singură despre bogăția repertoriului nostru.

Adresîndu-se cu precădere dramaturgiei originale, contemporane sau clasice, teatrele noastre acordă toată atenția cuvenită și dramaturgiei străine, clasice sau moderne. Deosebit de importantă pentru noi, dramaturgii, este cunoașterea experienței scriitorilor progresiști din întreaga lume, a scriitorilor din China și țările de democrație populară și mai ales din Uniunea Sovietică. De altfel, și spectatorii noștri manifestă un viu interes față de dramaturgia sovietică, des prezentă pe scenele noastre. Opera dramatică a lui Gorki, Korneiciuk, Treniov, Simonov se bucură de dragoste și prețuirea spectatorilor coreeni.

Noi, dramaturgii coreeni, considerăm că întărirea relațiilor de prietenie cu scriitorii și oamenii de teatru din marele lagăr al socialismului, ca și lărgirea legăturilor noastre cu reprezentanții literaturii și teatrului progresist din întreaga lume vor contribui mult la dezvoltarea teatrului coreean — *a încheiat Se Man Ir interesanta sa expunere.*

V. D.

Leon Epp: „In luptă pentru spectatori”

Vizita pe care d. Leon Epp, directorul „Volkstheater”-ului din Viena, a făcut-o în urmă cu cîtva timp în țara noastră, a prilejuit o reluare de contact cu vechea mișcare teatrală austriacă, aceea care încă din 1830, datorită lui Ferdinand Raymond și G. Nestroy, a inițiat apropierea artei teatrale de interesele și gustul maselor populare.

Zbuciumata istorie a Austriei și mai ales, recent, anii grei ai ocupației naziste s-au răsfrînt în largă măsură și asupra vieții teatrale. Supusă de-a lungul acestor ani nenumăratelor curente artistice, ea a rămas de asemenea, azi ca și ieri, subordonată politicii culturale a marii finanțe sau: în luptă cu ea. De altfel, toate aceste aspecte au rezultat deosebit de limpede în timpul convorbirii noastre cu d. Leon Epp.

— Deși vechi, teatrul nostru („Volkstheater”, *n. red.*) — ne-a spus d. Leon Epp — n-a avut niciodată un profil propriu și, pînă în 1938, avea un repertoriu foarte eclectic. Luptînd cu nesfîrșite greutăți materiale, veșnic amenințat de criză, „Volkstheater” juca orice piese, clasice sau contemporane, tragedii, drame sau comedii. Singura condiție care se impunea unei piese era să asigure un succes de rețete. Sub ocupația nazistă, cînd „Volkstheater” ajunsese o instituție pendinte de organizația „Kraft durch Freude” și era obligat să acorde prioritate produselor dramaturgiei naziste, teatrul a reușit totuși să se mențină pe linia unui repertoriu de valoare universală. Pot menționa că în acest răstimp, „Volkstheater” a prezentat doar două piese naziste. Această politică fermă a teatrului și-a aflat un puternic sprijinitor în persoana lui Walter Bruno Iltz, directorul teatrului, care deși tolerat de naziști, nu era membru al partidului acestora. În acei ani, s-au reprezentat foarte multe piese clasice și mai ales dramaturgia lui Nestroy, Raymond, Grillparzer. După eliberarea Austriei, teatrul, redevenit instituție particulară, s-a grăbit să-și completeze repertoriul cu o seamă de lucrări ale dramaturgiei ruse și cu piese ale dramaturgilor englezi și americani, interzise pe vremea ocupației. Rănile lăsate de ocupația hitleristă se vindecau greu, datorită mai ales condițiilor unei aspre crize economice. Teatrul n-a putut învinge greutățile și de aceea, în 1948, a devenit societate anonimă subvenționată de stat.

— *Subvenția de stat este acordată în aceeași măsură tuturor teatrelor sau este legată de anumite criterii ?*

— Nu, desigur că nu toate teatrele beneficiază de acest ajutor de stat. Viena dispune de teatre bulevardiere, de teatre de revistă, a căror contribuție la dezvoltarea artei teatrale austriece este foarte problematică. Acestea nu primesc subvenții și, de altfel, nici n-au nevoie de ele. Ajutorul pe care îl căpătăm din partea Ministerului Culturii, a secției culturale a Municipalității, a sindicatului artelor și a Camerei de muncă, este expresia unei recunoașteri oficiale a tradițiilor, importanței și seriozității teatrelor noastre. N-aș vrea să interpretați greșit o situație de fapt : subvenția, deși foarte binevenită, nu reușește să acopere nici pe departe nevoile reale ale teatrului. Astfel, deși subvenționați, sintem nevoiți să luptăm cu dirzenie pentru ciștigarea spectatorului, împotriva greutăților materiale, atit de apăsătoare și atit de potrivnice unui climat favorabil adevăratei creații artistice.

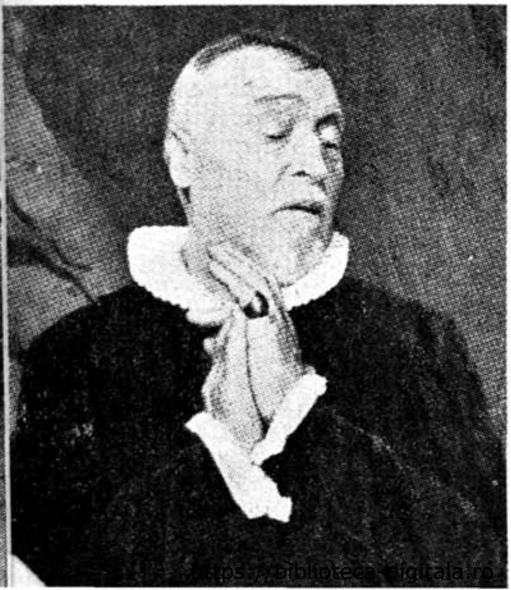
— *Puteți să ne indicați care sînt mijloacele folosite în această luptă ?*

— Nu luptăm decit cu armele proprii teatrului, adică prin repertoriu și prin diverse avantaje pe care le creăm spectatorului. În fond, vă dați foarte bine seama că în viața unui teatru, greutățile materiale ce întimpină sînt legate, în ultimă instanță, de criza de spectatori. Pentru a ne asigura acești spectatori, pentru a-i face obișnuiții teatrului nostru, trebuie să le oferim consecvent spectacole de bună calitate și de o anumită varietate. Repertoriul nostru respectă, de regulă, următorul plan : o piesă clasică — Molière, Shakespeare, Schiller etc. —, o piesă clasică austriacă și, în completare, lucrări moderne și contemporane din dramaturgia universală. Iată, de exemplu, în actuala stagiune reprezentăm *Othello, Revizorul,* o piesă de G. Nestroy, alta a dramaturgului elvețian Friedrich Dünenmatt, o lucrare originală de Schappat și altele. În tot cazul, un repertoriu variat, corespunzind obiectivelor noastre.

De altă parte, tocmai în vederea creării unui cerc permanent de spectatori, am introdus sistemul abonamentelor la teatru. Fiecare abonat are dreptul la 11 premiere pe stagiune, prețul unui loc revenindu-i cu 50% mai ieftin. Acordăm atenție deosebită extinderii acestui sistem, care a devenit astăzi baza întregii noastre activități. Teatrul nostru numără 25.000 de abonați. Considerăm însă că rezultatele sint nesatisfăcătoare. Pentru a cuprinde și pe acei spectatori care domiciliază în cartierele mărginașe ale Vienei, teatrul dispune de o secție specială de turnee. Dintre spectacolele reprezentate pe scena principală, secția de turnee selectează spectacolele de succes și în fiecare lună colindă împrejurimile Vienei, jucind pe scene improvizate sau în săli de cinema. Succesul acestor spectacole este imens. Turneul este așteptat cu nerăbdare, iar locurile se vînd cu mult înainte. Cam acestea sînt mijloacele noastre de luptă pentru a ciștiga pe spectator ; cu ele sperăm să învingem.

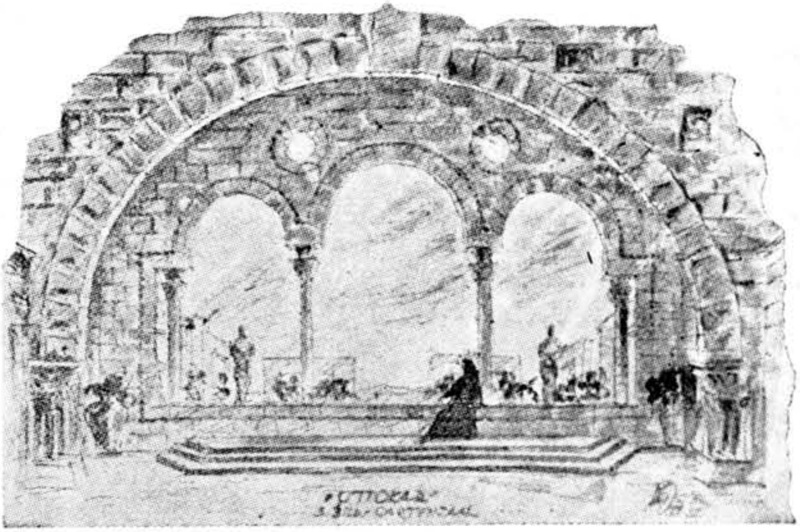
— *Pentru că vorbim de luptă, arme și victorii, am vrea să aflăm dacă teatrul austriac de azi nu are de înfruntat și alt soi de piedici, cum ar fi răspîndirea televiziunii și cinematografului, care în alte părți se susține că generează criza de spectatori ?*

— Oricit de ciudat vi s-ar părea, dușmanii noștri nu sînt nici televiziunea, și nici cinematograful. Știu că în alte țări, oamenii de teatru se pling mai ales de acești doi factori, de altfel destul de activi, ai vieții culturale. În această privință, Austria face excepție, iar teatrele vieneze suferă în primul rînd de pe urma largii răspîndiri a... automobilismului. Ajuns la îndemîna unor cercuri foarte largi, transportul mecanizat — automobilul sau motocicleta — oferă posibilitatea evadării din Viena, mai ales în zilele de simbătă și duminică, adică tocmai în zilele tari ale săptămînii. Automobilul îi tentează însă


Werner Krauss în rolul regelui Filip din „Don Carlos"

și foarte mulți nu pregetă să asculte chemarea motorului și să plece. De aceea, cele mai slabe zile din punct de vedere al rețetei sînt astăzi sîmbăta și duminica. Veți recunoaște că a lupta cu un astfel de inamic nu-i tocmai ușor. Iată de ce punem atita preț pe abonamente și pe turneele noastre lunare.

— *Ce ne puteți spune despre celelalte teatre din Viena ?*



Schiță de decor din „Fericirea și sfîrșitul regelui Ottokar" de Grillparzer

— Multe vă sînt, probabil, cunoscute. „Staatsoper" și „Volksoper" sînt teatre de operă și balet, „Raymondtheater" prezintă exclusiv spectacole de operetă, „Burgtheater" și-a cîștigat o faimă mondială prin spectacolele sale clasice. „Akademie-Theater" montează spectacole de cameră, în timp ce „Josephstadtstheater" s-a impus ca teatru de comedie. Aș vrea să pomenesc și de „Kammerspiel", care deși teatru bulevardier, se menține totuși pe linia unui nivel artistic destul de ridicat. Dacă toate aceste teatre sînt în genere cunoscute și iubitorilor de teatru din străinătate, Viena cunoaște astăzi o activitate teatrală mai puțin cunoscută nu numai în afara Austriei, dar și înăuntrul ei. Mă refer la micile teatre de avangardă, dispunind de săli cu o capacitate ce rareori depășește 150 de locuri. Conduse de diverși animatori, formațiile grupate în jurul acestor teatre încearcă noi căi în teatru, soluții și rezolvări pline de îndrăzneală atit pe linia dramaturgiei, cît și pe linia spectacolului. Se înțelege, nu tot ce se preconizează este viabil, dar activitatea acestor formații creează, totuși, un climat de efervescență, care nu poate decit contribui favorabil la dezvoltarea teatrului nostru.

— *Întrucît ați adus vorba despre căutările pe planul dramaturgiei și al rezolvărilor spectacologice, ce ne puteți spune despre actuala situație a dramaturgiei austriece și despre concepțiile regizorale predominante în teatrul dumneavoastră ?*

— În general, n-am putea să ne plingem de lipsa unei producții dramatice naționale. Scriitorii austrieci scriu mult. Din păcate, sînt mult mai puțin jucați. O lipsă de interes din partea teatrelor, calitatea nu întotdeauna corespunzătoare a pieselor — iată, aproximativ, ce determină rara apariție pe scenă a unei piese austriece contemporane. Cit privește școlile regizorale predominante în teatrul nostru, este foarte greu a epuiza problema printr-un răspuns scurt și răspicat. Aș greși afirmînd că „Teatrul austriac admite cutare școală". Avem regizori de diverse virste și diverse concepții. Foarte mulți dintre ei sînt adepții școlii lui Reinhardt, dar tot atit de mulți și-au însușit principiile sistemului lui Stanislavski. Cele două concepții se bucură de o răspîndire atit de largă, încît pe scena aceluiași teatru se întîmplă adeseori ca, după un spectacol lucrat pe baza metodei Stanislavski, să apară altul, realizat în lumina experienței lui Reinhardt. Nici un teatru nu impune regizorului o anume metodă. Totul e ca spectacolul să fie realizat în optime condiții, iar textul dramatic să-și afle o întruchipare cît mai corespunzătoare intențiilor și spiritului autorului.

— *Desigur că în timpul șederii dumneavoastră la noi în țară, ați avut prilejul să urmăriți cîteva spectacole. Ce impresie v-a lăsat teatrul romînesc ?*

— De astă dată pot să dau un răspuns răspicat : excelentă. Am văzut *Răzvan și Vidra, Volpone, Trei generații, Fîntîna Blanduziei* și *Cei trei mușchetari.* Am remarcat, în general, stilul realist al spectacolelor și omogenitatea lor interpretativă. Aș vrea însă să mă opresc asupra activității viitorilor dumneavoastră actori, astăzi încă elevi de conservator. Am avut prilejul să vizionez *Cum vă place*, *Candida, Unchiul Vanea, Fedra, Jocul de-a vacanța,* lucrate cu elevi de conservator. Consider că în acest domeniu se depune o muncă deosebit de serioasă, cu totul excepțională sub raportul exigențelor și rezultatelor. Vă mărturisesc că aceasta m-a interesat profund și m-a încîntat.

D. V.

cronica

HORIA DELEANU

Fals refugiu

— La ce lucrezi?

— Am început o dramă istorică.

— Iarăși! Nu se mai termină cu poveștile astea.

— Te înșeli. N-am scris nici una pînă acum.

— Nu e vorba numai de dumneata. V-ați pornit cu toții să vă refugiați în trecut.

— De loc. E o prejudecată. În ceea ce mă privește, simt consonanța temei alese cu o serie de momente, aspirații mari ale zilei de azi.

— Vorbe de clacă...

Nu știu dacă am auzit această convorbire și dacă ea a decurs în mod riguros astfel. Sînt însă convins că altădată au avut loc mai multe convorbiri de acest gen, care au continuat cu argumentări copioase de ambele părți. Ispita dialogului e mare și fantezia ar fi prea puțin pusă la încercare dacă nu i-aș întrerupe pe interlocutorii mei imaginari. Dar, cu toate că am o încredere fermă în viitorul teatrului romînesc, nu mă pot încumeta să cochetez cu strălucita „Cronică a optimistului", care și-a făcut loc de la o vreme în publicistica noastră.

De aceea, dialogul e silit să facă loc unei mai aride expuneri de motive...

Nu sînt de loc de acord cu sentențiosul susținător al „refugiului" universal în drama istorică. Intîmplarea a făcut să recitesc de curînd niște însemnări ale lui Alexei Tolstoi asupra povestirii dramatice Ivan cel Groaznic. *Referindu-se la ultimul război mondial și la opera pomenită, el menționa — și trebuie să recunoaștem că e un argument de mare autoritate —: „Această lucrare a constituit răspunsul meu la umilirea la care nemții au vrut să-mi supună patria".*

Și dacă nu e destul, în sprijinul bietului dramaturg care susținea consonanța posibilă a temei istorice cu sensurile contemporane, vine, contestînd rechizitoriul sentențiosului, autorul lui Faust. *Goethe vorbea astfel, într-un rînd, despre Shakespeare: „Se spune că i-a prezentat minunat pe romani. Nu cred că e chiar așa. Sînt aceiași englezi, în carne și oase, dar sînt oameni, oameni care și în togă romană rămîn aceiași".*

Poate că exemplul genialului Will — ca să nu mai pomenim despre Schiller sau Shaw — este unul dintre cele mai concludente. Ar fi foarte greu să considerăm că piesele sale istorice ofereau spectatorilor de acum cîteva veacuri numai confortul unor călătorii de plăcere în trecut. Ele au constituit întotdeauna, în mod destul de limpede, incursiuni profunde în istoria contemporană, solicitînd pe consumatorii artei shakespeariene la nenumărate confruntări imediate.

Scriitorul nu rămîne în drama istorică tributar adevărului nud al cronicilor îngălbenite de apăsarea vremii. El exprimă, în mod obligator, tot aici, într-o formă mai mult sau mai puțin explicită, atitudinea și poziția sa față de viață, de problematica etică, socială, politică a timpului la care participă ca martor ocular,

In cele mai multe cazuri, istoria nu rămîne, atunci cînd se întîlnește cu dramaturgia, scopul principal al operei literare. Ea devine subordonată dorinței autorului de a prezenta în lucrarea sa drama omului dintr-o anumită epocă, dramă care nu poate să nu aibă unele vibrații comune cu contemporaneitatea.

Această înțelegere a piesei istorice trebuie să se răsfrîngă și asupra regizorului, care are datoria să păstreze un echilibru judicios între istorie și contemporaneitate, ferindu-se ca de foc de patina incoloră a trecutului nesemnificativ și de actualizarea brutală, vulgară, neartistică a celor întîmplate de demult.

Din păcate, recomandațiile acestea destul de simple nu-și păstrează întotdeauna evidența în rezultatele-spectacole ale eforturilor depuse de directorii de scenă. Regizorul lui Despot Vodă *la Teatrul Armatei a pierdut la un moment dat busola și a devenit sclavul aparențelor sclipitoare, escamotînd sensurile și poezia textului, care a oscilat derutat, în această interpretare, între istorie și contemporaneitate, confundîndu-le într-o pastă amorfă. Tot așa cum un spectacol cu valori necontestate —* Apus de soare *— și-a pierdut din solemnitatea și patetismul, impuse de perspectiva justă a istoriei, datorită unei stilizări cam moderne, care a preferat notele mici, de cameră adesea, tonurilor majore ale operei literare. În sfîrșit,* Horia, *în viziunea de la Teatrul Municipal, în bună măsură fidelă realizării scriitoricești, și-a apărat monumentalitatea impresionantă, în dauna transmiterii generoase a dramei unui om care a înnobilat istoria.*

Toate aceste rezultate diverse nu pornesc numai de la concepții sau stiluri regizorale deosebite. Ele s-ar părea că provin — acolo unde virtuțile literare ale piesei trag greu în cumpănă — și din inconsecventa, incompleta tălmăcire scenică a fiorului contemporan care străbate drama istorică.

Răsturnînd, în avantajul sentențiosului nostru de la început, propriile sale formulări, ar trebui să îndemnăm mai degrabă, în compozițiile regizorale ale dramei istorice, la un „refugiu" în contemporaneitate, care să facă mai densă, mai vibrantă, poezia operelor inspirate.

Pro Sebastian...

(în loc de cronică)

Conform unui ciudat obicei, recent împămîntenit, au izbutit să ajungă la liman spre abundentul sfîrșit al ultimei stagiuni (după Decadă, Atelier și M.H.A.T.), patru premiere tîrzii : *Horia, Mult zgomot pentru nimic, Cei trei mușchetari* și *Steaua fără nume.*

Din motive pe care sper să le fac limpezi mai jos, ultima m-a interesat în mod deosebit. Nu văzusem spectacolul la „Alhambra" în 1944, mi se părea tentantă formula Eugenia Bădulescu—Ionescu-Gion și, în plus, era vorba de un spectacol cu cîntec : fusese pus la dosar (în aceeași regie, dar în altă distribuție) acum doi ani. Reluarea lui presupunea o revizuire în calitate și promitea un spectacol bun.

Am fost, am văzut și... am plecat trist. Atît de trist, încît am crezut necesar să pun mîna pe condei și să scriu rîndurile de față. Să fim înțeleși, nu sînt cronicar și nici n-am asemenea veleități. Voi lăsa deci altora mai pricepuți grija de a se ocupa de piesă, de spectacol, de regie și interpretare, așa cum trebuie s-o facă o adevărată cronică. Eu am să încerc numai să pun pe hîrtie niște gînduri în jurul acestui spectacol, și mai ales dincolo de el. Niște gînduri care uneori sînt nedumeriri, dacă nu chiar mihniri.

Aşadar, venisem la premiera de la „Nottara" cu un sac destul de mare. Cunoşteam — fireşte — piesa din lectură ; o văzusem în vreo două sau trei versiuni (la Institutul de teatru) dar aşteptam nerăbdător s-o văd reluată pentru marele public, după o pauză de 12 ani.

Iată-mă deci, curios, emoţionat şi cît se poate de disponibil, aşteptînd gongul.

Mă gîndesc bucuros : în sfîrşit, am să văd biroul şefului de gară, aşa cum mi l-am închipuit, nu cu înduioşătoarele aproximaţii ale producţiilor studenţeşti.

Cortina s-a ridicat şi... şi nimic. Decorul nu e nici stilizat, nici naturalist şi nici măcar „cuminte-realist", în felul nu prea fericit în care se făceau „reproducerile după natură" din ultimii ani. Spre sincera mea părere de rău (pentru spectacol şi pentru Marga Ene), e sărac, inexpresiv şi nici măcar nu are hazul (şi scuza) improvizaţiei, ca la Institut.

Trec pe rînd scenele şefului cu Ichim, a şefului cu ţăranul. Profesorul intrase de mult şi aproape n-am băgat de seamă. Îmi zic : poate fi şi aşa. E probabil o tactică regizorală. Se cruţă, pesemne, pentru întîlnirea cu necunoscuta.

Trece şi domnişoara Cucu, şi eleva Zamfirescu şi domnu' Pascu şi... şi tot nimic. Nu pot să spun că cei mai mulţi dintre interpreţi nu ar avea, datele personajelor, dar — nu ştiu de ce — mi se pare că rămîn mereu în afara lor. Mai am o nădejde : necunoscuta. Iat-o ! E într-adevăr frumoasă, puţin ciudată, puţin nefericită, puţin obosită de viaţă, cam aşa cum a vrut-o Sebastian.

Furat, cîteva clipe, de apariţia Monei, uit să urmăresc textul. Curînd însă începe să mă sîcîie din nou ceva, ceva ce nu merge. Mi-e necaz, ca la o competiţie unde favoritul pierde mereu puncte preţioase. Pînă la sfîrşitul actului, nu m-a prins încă nimic. În pauză, încerc să recapitulez, să-mi dau seama ce se întîmplă cu spectacolul, de ce nu mă prinde. Din capul locului, descopăr că lipseşte premisa majoră. E o poveste de dragoste, care trebuia să înceapă discret în acest prim act, şi n-a început de loc. Profesorul şi necunoscuta (Alcor şi Mona), cele două stele care ar trebui să se întîlnească în actul întîi, să se caute în al doilea şi să se despartă în ultimul, nu s-au întîlnit încă.

Aş fi vrut ca apariţia lui Marin, şi mai ales a Monei, să lumineze o clipă biroul şefului. O clipă doar. O pauză, o suspensie, o schimbare de ritm şi de culoare în compoziţia actului, un ton al lor aparte, de altă calitate, mai aproape de poezia şi de stelele printre care îi va plimba Sebastian în următoarele două acte, ceva care să avertizeze spectatorul că cei doi sînt dominanta întregii orchestraţii. Or, se pare că aici regizorul a gîndit altfel. Şi-a spus pesemne că ăsta e actul şefului de gară, de vreme ce el stă tot timpul în scenă şi nu mai are decît o scurtă trecere în actul al treilea. Şi i-a dat mînă liberă. Într-adevăr, şeful se simte ca la el acasă, şi la propriu, şi la figurat. E pe rînd volubil, bonom, autoritar, abuziv, limitat şi vulgar, aşa cum cere textul, dar ceva mai mult decît e nevoie. Solist dincolo de partitură şi împotriva ei, şeful pierde, şi odată cu el, pierd şi actul, şi partenerii.

Gong ! Camera lui Miroiu e în întuneric. Marin şi Mona au intrat, Marin aprinde lampa. Totul e aidoma indicaţiilor lui Sebastian : uşă de intrare pe dreapta în prim plan, fereastră în fund, uşă spre baie în planul doi—stînga, pat, bibliotecă, masă, scaune, portretele lui Copernic şi Kepler. E tot, dar lipseşte ceva : autenticitatea. E o cameră oarecare, nu camera lui Marin. Dacă biroul şefului n-avea pitoresc, camera aceasta (în care se petrec două treimi din spectacol) nu are personalitate, nu are farmec.

Dar să ne întoarcem la Marin şi la Mona, care încearcă acum să se apropie unul de celălalt, să se cunoască. Singuri în scenă, interpreţii arată cîteodată ce ar fi putut face. Amîndoi au momente de sensibilitate. Ionescu-Gion mă fură uneori, dar — iarăşi nu ştiu de ce — mă scapă mereu din mînă cu cîte o notă străină, rece, prea lucidă. Nu înţeleg de ce a renunţat la fermecătoarele stîngăcii, naivităţi şi timidăţi ale personajului. Profesorul lui prea ştie ce vrea, prea e cu picioarele pe pămînt. Şi Marin nu poate fi aşa. E o compoziţie cam uscată, ostentativă, împotriva datelor celor mai elementare ale textului. De ce ? E o concepţie personală ?

Eugenia Bădulescu continuă să-mi placă, dar nu mă convinge. La inconsecvenţa şi neconsistenţa personajului (voită de Sebastian), se adaugă parcă o cu totul întîmplătoare evoluţie a lui pe parcursul actului.

În vagul acesta, Udrea şi domnişoara Cucu n-au putut veni cu contrapunctul lor. Intervenţia lor deranjează mai mult pe spectator, decît pe Marin şi pe Mona.

Rămaşi singuri, cei doi se apropie de scena cea mare. Lumina s-a stins. Marin îi arată Monei cerul lui şi stelele lui. Numai că cerul lui e un fundal urît pictat şi prost luminat, iar bietul Marin vorbeşte mereu cu spatele la spectator, întorcîndu-se din cînd în cînd de trei sferturi, ca să poată fi auzit şi văzut, cît de cît. Cade cortina. Scena cea mare s-a dus, fără să fi fost prea mare.

Instinctiv, mi-aduc aminte de producția din anul trecut de la institut, cu aceeași piesă: Sanda Manu și Mihai Dimiu rezolvaseră regizoral admirabil acest moment. Lumina se stingea complet în clipa cînd Marin se îndrepta spre fereastra din fund. Cortina cădea și, odată cu ea, cădea repede de la pod, în prim plan, paralel cu rampa, un flanc cu o fereastră. Cînd se reaprindea lumina reflectoarelor din sală (o lumină de lună), cei doi se aflau la fereastră, în dreptul cuștii sufleurului, privind spre cer, undeva spre balconul sălii. Printr-o ingenioasă răsturnare de planuri, momentul capătă un maximum de forță poetică. Marin și Mona, desprinși de mobila și obiectele meschine din camera care dispăruse, nu se mai aflau în tîrgul amărît de provincie, nu se mai temeau că puteau fi văzuți de Madame Vișan. Ei pluteau printre stele, cu fețele scăldate de lumina marilor spații și parcă ne luaseră cu ei, și pe noi, spectatorii. Vraja era aproape desăvîrșită.

Iată o rezolvare pe care, ce-i drept, Sebastian n-a indicat-o, dar pe care ar fi primit-o, fără îndoială, bucuros.

Mi-a părut sincer rău că Marius Popescu, regizorul spectacolului de la „Nottara", n-a găsit ceva de aceeași valență poetică. De altfel, mi-a făcut impresia că n-a înțeles semnificația întregului act. Mi s-a părut că interpreții sînt preocupați să facă comedie cu orice preț, or, — cred eu — nu asta era sarcina lor aici. Mona este — ce-i drept — o mondenă superficială, blazată, sătulă de lux și trîndăvie, dar poartă totuși în adînc o fărîmă de puritate care o îndeamnă din cînd în cînd să fugă din mocirla ei parfumată către ceva necunoscut, mai curat și mai frumos. Marin deține o minte și un suflet mare într-un înveliș meschinizat, stîlcit de viața imbecilă a tîrgului. Drama aceasta a doi oameni total deosebiți ca structură, mediu și mod de viață, dar asemănători prin aceea că amîndoi cred și așteaptă altceva, nu ne permite să tratăm actul doi cu mijloacele comediei de situație.

Sensul, evoluția, mișcarea celor două personaje unul către celălalt dau ritmul întregului act. Pornind de la două puncte antipodice, departe unul de altul la începutul actului atîta cît pot fi două stele care nu sînt sortite să se întîlnească, Marin și Mona trebuie să se apropie într-un ritm mereu crescînd în intensitate și poezie, pînă la căderea cortinei. Lucrurile nu s-au întîmplat așa în spectacolul de la „Nottara". Cei doi au evoluat fără creștere, fără căldură și fără sentiment. Sărutul, nejustificat și nepregătit de evoluția afectivă a personajelor, m-a izbit neplăcut. Mona apărea ca o odioasă profesionistă, Marin ca un seducător camuflat, iar noaptea de dragoste care urma, lua o tentă urîtă. Piesa se putea termina aici. Așa stînd lucrurile, transformarea Monei de la începutul actului al treilea într-o femeie luminoasă, simplă și modestă, gata să rămînă toată viața în camera și în tîrgul ăsta unde totul i se pare dintr-o dată frumos, își pierde semnificația pură și capătă una penibilă. Sîntem obligați să gîndim că această miraculoasă metamorfoză se datorește unei simple și vulgare revelații carnale de o noapte.

Sub semnul acesta, actul al treilea nu a mai putut fi interesant. Apariția lui Grig, abstracție făcînd de insuficiențele ei, a întărit confuzia. M-am întrebat de ce a vrut să rămînă Mona și de ce se hotărăște totuși atît de repede să plece.

N-am simțit-o că se zbate între puritatea lui Marin și a fericirii simple pe care acesta i-o dăruiește și între lumea ei care o cheamă înapoi și care, prin Grig, prin brutalitatea lui, o tîrăște pînă la urmă, dezarmată, în vechea mocirlă.

Am plecat de la spectacol, cum spuneam, mîhnit și nedumerit. Să fi acordat eu oare, piesei, mai mult decît merită? Ajuns acasă, am recitit-o, și m-am liniștit... Piesa și Sebastian nu erau de vină. Și nedumeririle au devenit mai acute.

Cum se poate ca Sebastian, un autor prin excelență scenic (dovadă că e atît de jucat în țară și străinătate) să piardă totuși pe scena teatrului „Nottara"! Ce anume a pierdut? Miezul, adică poezia. Și doar indicațiile textului sînt mai mult decît limpezi. E drept că aici indicațiile au fost respectate, dar mai mult în litera decît în spiritul lor. Despuiată de lirismul și de semnificațiile ei adînc omenești tratată ca o simplă comedie de situație, aproape ca o farsă, piesa a fost trădată. Dintr-o dată, totul a devenit ridicol, urît. E inuman să privești tîrgul și oamenii care își duc acolo mica lor existență, cu sarcasm. Preocupați să stîrnească rîsul, în goană după cîrlige, interpreții au pierdut — de cele mai multe ori — esența lor omenească, gingășia, vibrația sensibilă a textului. N-am găsit aproape de loc generozitatea și căldura lui Sebastian. Dezumanizate și depoetizate, personajele au căzut ușor pradă șarjei și uneori chiar vulgarității.

Se știe prea bine că genul acesta de comedie se mulțumește să culeagă un zîmbet, vecin uneori cu lacrima. Hohotul de rîs e linia de minimă rezistență. Se cîștigă destul de ușor, dar cu prețul abdicării de la calitate. Se pare că pe această linie a mers spectacolul de la „Nottara".

Fiecare dintre noi facem cîteodată lucruri aproximative. Totul e să o știm și să nu ne-o iertăm. Perspectiva lucrului făcut o căpătăm numai după o pauză de respirație. Abia atunci ne dăm seama ce am greșit, ce n-am știut sau n-am putut face, cum am face dacă am lua-o de la cap. Nimic nu e prea grav dacă se poate repara, fiindcă nimic nu e definitiv. *Steaua fără nume* de la „Nottara“ se poate repara, bineînțeles dacă cei în drept găsesc că e cazul. Și zău că e cazul. O spun cu toată sinceritatea și cu toată simpatia pentru colegii de la „Nottara“. Nădăjduiesc că nu i-am mîhnit și că, în linii mari, sînt de aceeași părere cu mine.

Pentru că în fruntea acestor rînduri, alături de „Pro Sebastian“ eu aș vrea să pot adăuga „Pro Nottara“.

Miron NICULESCU

Divertismentul autorului

Cu prețul, acceptat, al unei inconsistențe dramatice evidente, Mircea Ștefănescu a scris *O piesă cu dragoste* ca dintr-o răsuflare : un divertisment, un joc în dialoguri, însăilat pe cîteva melodii ale lui Elly Roman. Totul e conceput în maniera cea mai puțin complicată, mai comodă, cu personaje puține, cu un decor unic (mai precis, reductibil la unul singur), cu un conflict care e mai mult pretext, sîmbure elementar de acțiune.

Soții Bărbuceanu — el scriitor, ea compozitoare de muzică ușoară — au divorțat după un an de căsnicie, nu pentru că le-ar fi secat sentimentele de iubire, ci dintr-o neînțelegere de principii : Dinu refuză să scrie, în colaborare cu Marieta, o „comedie muzicală de actualitate“ și, în ciuda insistențelor ei, se îngroapă cu îndărătnicie în elaborarea unei drame istorice, negînd posibilitatea inspirației din viața contemporană. Dimpotrivă, Marieta simte contemporaneitatea ca sursă principală a compozițiilor ei. Soții se reîntîlnesc într-o casă de creație la Sinaia, unde conflictul pare să se rezolve în înțelegere reciprocă. Aparent, însă, fiindcă izbucnește din nou, adîncindu-se, dar întărind totodată premisele definitivei pacificări. La întîmplările familiei Bărbuceanu, asistă și contribuie un pictor, Radu, o asistentă universitară de istorie, Corina, dar mai ales Matei, scriitor de texte muzicale și ambițioasa lui consoartă, Sevasta, pasionată a intrigilor mărunte. Pînă la sfîrșit, Dinu se convinge de justețea ideilor promovate de Marieta, aceasta e fericită că și-a recîștigat, apropiindu-și mai mult, soțul ; Radu și Corina au revelația sentimentului de dragoste ce-i lega nedeslușit la început ; Matei e promovat de la „textier“ la autor de comedie — el e de fapt autorul *Piesei cu dragoste*, care se naște în însuși cuprinsul spectacolului, din conflictul soților Bărbuceanu — iar Sevasta, după cele cîteva urzeli și întorsături alternative, se declară mulțumită de finalul fericit și, mai cu seamă, de saltul profesional al soțului.

Pretext sau divertisment, comedie lirică sau muzicală, *O piesă cu dragoste* e întîi de toate un exercițiu, o demonstrație de abilitate teatrală. Mircea Ștefănescu demonstrează aici cum se poate scrie o piesă jucîndu-te de-a și cu teatrul, cu ușurință (nu ușurătate) și uneori cu candoare. Folosind un procedeu de fapt nu cu totul original (acel exploatat „hai să facem un spectacol“ în spectacol), autorul îl salvează în mare măsură prin adresa sau mai bine zis adresele strecurate în țesătura comediei. Pledează pentru actualitate ca izvor de inspirație creatoare, combate prejudecata inferiorității, ca specie, a comediei muzicale, afirmă puterea dragostei și... descoperă publicului mecanismul construirii unei piese. Bravura ajunge pînă la transformarea actului III într-o recapitulare a celor precedente, adică a unor date complet cunoscute de spectator și gata rezolvate în evoluția acțiunii, fără ca faptul să jeneze prea mult. La lectură, *O piesă cu dragoste* nu e o „piesă“ de rezistență ; montată, ea dobîndește culori și lumini destul de durabile, chiar și în delinierea caracterelor.

Nu știm dacă priceperea dramaturgică a lui Mircea Ștefănescu avea nevoie de o confirmare. În orice caz, *O piesă cu dragoste* — tocmai prin ușurința tramei, prin invenția și conducerea elementară a conflictului și creionarea facilă a personajelor — o confirmă. După cum confirmă, astfel, reala capacitate de adaptare a autorului la condițiile specifice ale comediei muzicale. Oare nu e bine să acordăm autorului dramatic dreptul și posibilitatea de a se amuza, de a se verifica într-un exercițiu facil și ingenuu, dacă acest exercițiu ne amuză, pînă la urmă, și pe noi ?

Dacă autorii și-ar fi conceput comedia avînd în vedere un anumit colectiv teatral, credem că n-ar fi putut face abstracție de cel de la Brăila. În primul rînd, pentru Tanți Căpățînă, parcă anume crescută din trăsăturile Marietei. Iar dacă Mircea Ștefănescu pledează pentru tratarea „majoră“ a comediei muzicale, Tanți Căpățînă oferă exemplul după care se poate crea un rol feminin într-o asemenea comedie prin apelarea la mijloacele cele mai bune ale artei scenice. Ea a interpretat cu finețe și spontaneitate atît textul în proză, cît și partitura muzicală, a avut suplețe în alternarea scenelor de conflict cu cele de lirism, dozîndu-și jocul cu inteligență și ferindu-l permanent de orice accent vulgar, împrospătîndu-i necontenit farmecul.

Partenerul ei direct, Titu Vedea (Dinu), a secondat-o deopotrivă în altercațiile familiale — cărora le-a dat nerv și ritm de comedie —, dar s-a dovedit mai puțin consecvent în momentele de răgaz liric. Pe de altă parte, în jocul lui Vedea mai transpar unele tendințe declamatorii (evidente în frazare) și un anumit manierism care-i știrbește naturalețea.

Succesul Tanței Căpățînă fiind mai mult ori mai puțin scontat, revelația spectacolului a constituit-o Ștefan Mihăilescu, interpretul unui Matei plin de înțelegere prietenească și de simț al umorului : o reală și complexă prezență de comedie. Sereda Sorbul Varduca, la rîndul ei, a colorat cu savoare ambianța, iar interpretarea ei ar fi fost integral izbutită dacă și-ar fi controlat mai riguros respirația defectuoasă, care pe alocuri a dat replicilor o sacadare nefirească și monotonă. În sfîrșit, distribuția a fost întregită de Maia Belciu (Corina) și Petre Simionescu (Radu), care — deși și-au înțeles rațional personajele — n-au făcut suficiente eforturi ca să-și topească în joc rigiditatea evidentă a mișcării și a trăirii sentimentale.

Pentru Aurelia Marcu, montarea *Piesei cu dragoste* a reprezentat debutul regizoral. Ținîndu-se seama de faptul acesta, ea a realizat o condiție esențială : a înțeles exact factura piesei, i-a dat ritm și vervă de comedie, fără să recurgă la efecte exterioare, fără să vulgarizeze spectacolul. E un indiciu al măsurii și al bunului gust. Remarcabilă, în sensul acesta, a fost conducerea scenei dintre Dinu și Marieta (actul II), unde tensiunea conflictului a fost asimilată firesc în cadență de comedie ; de asemenea, scenele de inspirație componistică a Marietei și finalul. Ceea ce regizoarea n-a pătruns sau n-a realizat în măsura cuvenită a fost faptul că piesa era... cu dragoste. Scenele de efuziune — aceasta și din pricina lui Vedea, Belciu și Simionescu — n-au vibrat în toată prospețimea implicată de text. Pe lîngă aceasta, deficitară a rămas și fixarea regizorală a luminii : fundalul s-a șters într-o tulbure apă verzuie care, într-un anumit grad, a privat spectacolul de luminozitate.

În această privință, o egală răspundere poartă și decoratorii (Elena Benedec și Roland Laub) ; cu toate că și-au conceput un cadru adecvat acțiunii — de o destul de ponderată eleganță —, ei nu și-au calculat cu precizie aplicarea lui la condițiile efective ale scenei brăilene.

Un ultim cuvînt despre partitura muzicală. Trebuie să precizăm că subtitulatura „comedie muzicală“ a spectacolului nu e cea mai exactă. De fapt, e vorba mai mult de o „comedie cu muzică“. Comedia muzicală, în accepția consacrată, presupune acompaniament de orchestră și, mai ales, o demarcare netă a momentelor muzicale față de textul vorbit. Or, aici n-a existat orchestră, iar Tanți Căpățînă și Petre Simionescu au acompaniat și s-au acompaniat singuri (și cu multă muzicalitate) la pian și la chitară. Ceea ce a fost foarte bine, fiindcă a dat un spor de organicitate și de firesc întregii montări, înscriindu-se ca un cîștig al concepției regizorale. În ce privește muzica lui Elly Roman — agreabilă și de o certă distincție — am observa doar că s-ar fi putut înscrie pe o linie melodică mai accesibilă, mai ușor de reținut (lucru dovedit de succesul particular al cîntecului „Un rîndunoi și-o rîndunică“, alert și cantabil).

Fără balanță de precizie

Diversitatea firilor omenești, cu ceea ce ele au înnăscut și cu ceea ce dobîndesc prin educație, se poate determina încă de la vîrsta adolescenței. Iar un prilej deosebit, un moment de răscruce e de natură să pună și mai mult în lumină virtuțile și cusururile oamenilor. Examenul de admitere în facultate e, între altele, un asemenea moment.

Sîntem la Moscova, în casa profesorului universitar Averin. Fiul cel mic al profesorului, Andrei, a terminat școala medie și urmează să-și aleagă o profesiune, adică să intre la o facultate. În aceeași situație sînt și prietenii săi, Galea și Vadim, precum și vărul său Alexei, sosit din Siberia împreună cu doi colegi, Katea și Afanasie. Șase adolescenți, șase individualități diverse — diferit structurate, cu o zestre de viață diferită — se adună pentru cîtva timp, împrejurul aceleiași preocupări, trăiesc aceleași emoții din ajun de examen. Condițiile sînt însă deosebite. Alexei, care a muncit în timpul anului la un S.M.T., încearcă să-și completeze, în pripă, cunoștințele; prietenii lui siberieni studiază sîrguincios pe unde apucă (Afanasie doarme nopțile în gară sau în parc); Galea, mai superficială, tratează examenul cu ușurință; Vadim, fiul unui academician, are o certitudine: locul în facultate îi e asigurat de influența tatălui său; în sfîrșit, Andrei, răsfățatul mamei, oscilează între facultăți, nu discerne drumul pe care să meargă. Pînă la sfîrșit, Afanasie și Katea iau examenul, Alexei e respins, iar Andrei renunță. Pentru cei care au trecut e un pas înainte în viață, pe drumul aspirațiilor, pentru cei respinși e un început de clarificare cu ei înșiși.

Puțini autori contemporani de comedie au fost atît de fericit inspirați ca Viktor Rozov, cînd a scris *Într-un ceas bun*, pe care am rezumat-o. Cu multă finețe, autorul împletește povestea tinerilor candidați la studenție, cu firul sinuos al carierei lui Arcadie (fratele mai mare al lui Andrei) și cu întîmplările din viața Mașei, logodnica și apoi soția acestuia. Arcadie e actor. Cîteva eșecuri, provenite dintr-o greșită apreciere a forțelor sale la un moment dat, îl împing să renunțe la teatru. Criza sufletească a lui Arcadie se rezolvă însă, mai ales prin contribuția afectuoasă a Mașei. Și ea a avut un ideal de artă: s-a pregătit cu asiduitate să devină pianistă; un accident stupid i-a interzis pentru totdeauna realizarea aspirației sale. Dar n-a deznădăjduit, nu s-a ratat. Și-a ales meseria de fotograf, care, deși e socotită „artă minoră", îi dă satisfacții.

Astfel, tinerilor eroi din *Într-un ceas bun* li se oferă exemplul a doi oameni — puțin mai vîrstnici —, care nu numai că au depășit examenul de admitere, ci și alte cîteva examene ale vieții. Din experiența lui Arcadie și a Mașei, din propriile lor frămîntări, eroii noștri vor desprinde două lecții fundamentale. Întîi, aceea de a-ți descoperi vocația, „punctul, locul în viață", cum își va da seama Andrei. În al doilea rînd: în viață, esențialul e să iubești munca, să fii adînc pătruns de sensul înnobilator al ei, indiferent de forma în care ea se concretizează.

Toate aceste idei și întîmplări au fost îmbrăcate într-un umor sănătos și senin, care a făcut din *Într-un ceas bun* o comedie plină de vioiciune, savuroasă. În acest sens, piesa lui Rozov va rămîne multă vreme un model de tîlcuire a unor gînduri și probleme grave, prin intermediul celor mai bune mijloace ale comediei.

Teatrul din Bîrlad a fost, și el, bine inspirat în alegerea comediei lui Rozov, atît pentru calitatea acesteia, cît și pentru că resursele lui actoricești pot acoperi exigențele piesei. Aceasta a reieșit din distribuție, care, chiar dacă n-a fost perfect omogenă, s-a mulat pe intențiile esențiale ale autorului. Problemele au fost surprinse cu justețe de regizorul Aurel Cerbu, care a fixat coordonatele principale ale spectacolului, pricepîndu-se să-i dea ritm de comedie și să sublinieze umorul replicilor. Totul, însă, de o manieră brută, crudă și de aceea, pe alocuri, cu linii prea îngroșate. Vrem să spunem că spectacolul Bîrladului n-a fost șlefuit în suficientă măsură, n-a reflectat subtilitatea, nuanțele, pe care le cerea piesa lui Rozov. Dacă ni se îngăduie imaginea, spectacolul de la Bîrlad își măsoară meritele și scăderile cu cîntarul și nu cu balanța fină de farmacie.

Nu e, aceasta, o constatare neapărat negativă. Teatrul din Bîrlad e foarte tînăr (și ca dată a înființării, și ca vîrstă a oamenilor care-l alcătuiesc) și cruditatea, avîntul pe traiectoriile mari, în care se neglijează nuanțele, sînt, de multe ori, o caracteristică a tinereții. Am vrut însă să semnalăm fenomenul, pentru ca să se țină seamă de el în evoluția viitoare a acestei promițătoare grupări teatrale. Cîteva exemple ne vor întregi gîndul. În preocuparea de a nu conteni fluxul de comedie, regia a trecut prea ușor peste momente de nuanță lirică, de meditație sau chiar de zbucium. Așa se face că Andrei tratează cu o inexplicabilă nepăsare vechea afecțiune pentru Galea, arată o înțelegere prea facilă pentru legătura înfiripată între Alexei și Galea, iar mărturisirea și tinereasca suferință a Katei sînt trăite superficial. Așa se face, de asemenea, că momentele de intensă căldură ale Mașei nu sînt de loc realizate, pe fața ei citindu-se doar un vag sentiment de mîhnire și nu complexa stare de suflet care-i va da forța să-l însănătoșească moral pe Arcadie... Insuficienta atenție pentru nuanțe se vădește și în interpretarea mamei, Anastasia Averin, ajungîndu-se la tonuri și atitudini imperative ce nu aparțin personajului.

La nivelul actual al teatrului bîrlădean, *Într-un ceas bun* a fost un spectacol montat cu decență și, dacă n-a avut tot farmecul implicat de text, a cucerit în schimb prin vioiciune și vigoare tinerească. Personajul principal, Andrei, a dat mult de furcă lui Gigi Enescu, care a trebuit să se întoarcă la vîrsta şi la mentalitatea eroului, împlinindu-le în parte. El a scontat aproape exclusiv efectele imediate de comedie, urmărind numai trama situaţiilor. De aceea, reuşitele actoriceşti mai de seamă au trecut altor interpreţi. Dintre aceştia, cei mai buni au fost : Radu Dumitrescu (Vadim), foarte sigur pe datele personajului, căruia i-a intuit exact snobismul şi carierismul ; Ştefan Tivodaru (Arcadie), consumat de o frămîntare sinceră şi reţinută şi Octavian Cosmuţa (Alexei), plin de forţă şi de siguranţă, răspîndind un sănătos suflu de încredere. Nu trebuie uitată interpretarea sobră şi caldă totodată a lui Laurenţiu Mărgineanu (profesorul Averin), şi nici aceea a lui Constantin Coşa (Afanasie), punctată cu destul umor.

Din interpretările feminine, cea mai interesantă a fost a Vioricăi Suciu (Galea), îmbinare de cochetărie naivă şi de sinceritate sentimentală. La rîndul ei, Ioana Baciu (Katea) are sorţi să devină o bună actriţă de comedie, dar e încă insuficient de matură şi nu destul de stăpînă pe mijloacele scenice.

Decorurile Adinei Reich au însoţit linia deschisă a comediei, dîndu-i aer şi seninătate. Mobilierul şi recuzita au avut însă ceva rudimentar în ele, mai ales în sufrageria-salon a profesorului Averin.

Într-un ceas bun a prilejuit o afirmare certă a Teatrului de Stat din Bîrlad, deşi acesta mai are de făcut paşi pentru a se putea apropia de spectacolul de la Cluj (unde a avut loc premiera pe ţară a piesei lui Rozov), care, deocamdată, constituie, un etalon de ţinută.

Exemplu bun

Spectacolele de comedie muzicală sau de estradă, oricît de ciudat s-ar părea, sînt dintre cele mai dificile. Nu fiindcă ar presupune deosebite condiţii de montare sau fiindcă ar cere un efort particular actorilor ; ci pentru că o tradiţie insalubră, încă neinlăturată cu totul, le poate uşor transforma în manifestări triviale, din care sînt alungate bunul simţ şi mai ales bunul gust. În fond, e veşnic anevoioasa problemă a rîsului. A face pe oameni să rîdă, să rîdă din toată inima — fără să recurgi la efecte exterioare, este deosebit de greu (vezi răspunsurile lui Mircea Ştefănescu la *Discuţii* şi însemnarea *Învăţaţi-ne să rîdem*, „Teatrul", nr. 2) şi, nu rareori, actorii forţează mîna, se străduiesc să obţină efecte comice, ilare, într-un mod cu totul artificial şi arbitrar.

Cu atît mai îmbucurătoare, mai reconfortante sînt exemplele bune. În special, cînd ele vin de la un teatru mic de regiune, cum e cel din Sf. Gheorghe : aici s-a montat, spre sfîrşitul stagiunii, versiunea maghiară a comediei muzicale *Călătorie de nuntă (Cu dragostea nu-i de glumit)* de Dihovicinii, muzica de Bogoslavski. Textul lui Dihovicinii e, fără pretenţii, un bun prilej pentru un spectacol antrenant, vioi, senin. Dar regia şi interpretarea pot să schimbe mult un text : în bine şi în rău. Regizorii Czompók Mihály şi Kováts Dezsö l-au servit cu decenţă, cu bun simţ şi cu destul bun gust, pe care le aminteam la început. De fapt, cînd se întrece măsura, într-o comedie (sau în oricare specie dramatică) ? Atunci cînd indicaţiile regiei (în mişcare şi în acţiunile verbale) abandonează litera textului şi plutesc în eterul arbitrarului şi, în cazul de faţă, al comicului în sine. Nu se poate spune că regizorii spectacolului n-ar fi apelat şi la asemenea efecte, dar în linii generale, ei şi-au integrat viziunea pe albia textului. Această înţelegere a fost confirmată şi de jocul măsurat, lejer dar nu facil, al unuia dintre regizori, Kováts Dezsö (profesorul Sinnikov).

Am asistat la desfăşurarea unui spectacol plin de tinerească voioşie, tivit din loc în loc cu momente de umor sănătos : iată meritul regiei şi al interpreţilor. Ceea ce nu înseamnă că aceştia din urmă au fost de egală valoare. Dimpotrivă ; au fost cîţiva care n-aveau ce căuta în distribuţie, lipsiţi fiind de contingenţe cu rolul (Kováts Kató — Zoia, şi Szirmay Gabriella — Olga). Kováts Kató nu a avut vîrsta personajului şi s-a ocupat mai mult de amănuntele vestimentare decît de replică, în timp ce Szirmay Gabriella a intrat în scenă cu o stîngăcie care n-a mai părăsit-o pînă la sfîrşit. Alţii au descurcat de bine de rău ghemul capricios al comediei (Fekete Gyula — Andrei, Zsoldos Arpad — Kostea, Kováts Erszébet — Alexandra şi pomenitul Kováts Dezsö) ; în sfîrşit, doi actori tineri au emis, prin jocul savuros şi inspirat, serioase pretenţii la invidiatul titlu de comedieni de marcă autentică : Nagy Ilona (Nastenka) şi Botka László (Mark).

Şi tocmai fiindcă sînt tineri şi fiindcă sînt talentaţi, ne îngăduim să recoman-

Scenă din „Cu dragostea nu-i de glumit"

dăm : celei dintîi, mai multă încredere în resursele proprii, mai multă siguranță ; celui de al doilea, evitarea manierelor (moderat manifestate pînă acum) ale unor comici consacrați (în special Latabár), pentru a-și păstra intactă individualitatea expresiei.

Ceea ce nu ne-a plăcut în spectacolul de la Sf. Gheorghe a fost partea muzicală. Orchestra s-a ilustrat nu arareori prin stridențe, instrumentele nu au avut o rezonanță omogenă și nu au menajat de loc pe interpreți (care, în paranteză fie spus, nu știu să cînte și nici voce nu au). A reieșit, astfel, superficialitatea cu care a lucrat dirijorul Molnár Károly, iar faptul e de natură să îngrijoreze, fiindcă teatrul din Sf. Gheorghe montează în mod curent operete. Nici regizorul, care supraveghează omogenitatea spectacolului, nu poate rămîne indiferent în această privință. El e cel care trebuie să solicite, cu autoritate, aportul serios al orchestrei și al șefului de orchestră, precum și al actorilor care au de susținut partituri muzicale. Tot atît de firesc, cum se cere aportul scenografului și costumierului.

Decorurile și costumele lui Völgyesi András — afine textului — au fost bine concepute, dar au avut păcatul unei execuții grosolane, mai ales sub raportul culorii — foarte rudimentar aplicată.

Față de insuficienta îngrijire a partiturii muzicale și a scenografiei, teatrul din Sf. Gheorghe trebuie îndemnat să-și mărească eforturile ; pentru ținuta și sobrietatea vivace cu care a prezentat textul, merită laude. Și, dacă ne gîndim la firescul primat al acestuia din urmă, micul teatru secuiesc a realizat destul de mult.

Florian POTRA

Unde este comedia?

Cu o formulă tot atît de lapidară dar mai concludentă, piesa *Așa sînt timpurile* s-ar fi putut intitula „Așa sînt oamenii", căci comedia lui Eji Jurandot nu pune pe primul plan datele noii realități sociale, cît reflexul acestora în conștiința oamenilor. Acceptînd cu entuziasm „timpurile", oamenilor le mai rămîne încă să lupte cu prejudecățile, cu falsa optică prin care sesizează realitatea.

Eji Jurandot, autorul piesei *Așa sînt timpurile,* ne-a oferit un bogat prilej de amuzament și meditație, pe marginea frămîntărilor cîtorva personaje deosebit de sensibile la felul cum sînt văzute de cei din jur. Ceea ce e izbitor, în primul rînd, în această piesă, este finețea ironiei cu care e conturat profilul fiecărui personaj, spontaneitatea dialogului și, mai ales, prezența de loc supărătoare a autorului proiectat asupra întregii acțiuni, deoarece piesa nu este decît istorisirea modului cum s-a născut o... piesă. Procedeul acesta, destul de cunoscut, e folosit aici ca un subtil mijloc de ironie, la adresa scriitorilor care percep viața și, implicit, literatura în mod schematic, livresc.

Personajul principal al piesei este dramaturgul Iulian Skupen. De la primele replici, ne dăm seama că-l cunoaștem : e doar un tip destul de frecvent astăzi la noi. A venit în documentare în orășelul provincial X, la fabrica de cuie unde Zelinski, prietenul său din copilărie, este director. Numai că, o dată cu bagajele, Skupen a adus cu sine din Varșovia și subiectul, și personajele, și conflictul viitoarei sale piese. *Așa sînt timpurile* oglindește situația tragi-comică a acestui dramaturg, căruia viața, realitatea îi răstoarnă complet schema preconcepută de valori. Prin crearea acestui personaj, care descoperă treptat oamenii și adevăratele lor probleme, autorul a intenționat să satirizeze falsele aprecieri asupra vieții, judecarea pripită, lipsa de trăire autentică a cotidianului.

Viziunea aceasta, învăluită de un umor delicat, spiritul inteligent al piesei nu pot acoperi însă unele deficiențe. Nu o dată am avut impresia că această cursă, întinsă scriitorului Skupen, a fost atît de abilă, încît s-ar putea spune că însuși Eji Jurandot a căzut într-însa ; căci ceea ce putem reproșa piesei acestuia, începută firesc și cu un anume inedit, este frîngerea ei și revenirea, pe alocuri, tocmai la schemele ironizate cu atîta finețe. Piesa cu care scriitorul Skupen se întoarce la Varșovia nu este alta decît aceea pe care o vedem noi, spectatorii. Or, *Așa sînt timpurile* este o lucrare din care nu lipsesc nici anumite date convenționale (abundența amănuntelor tehnice, raționalizarea producției, frămîntările inovatorului etc.) și nici schemele : schimbul de locuri între pozitivi și negativi, falsa intrigă amoroasă, quiproquo-ul etc. Trebuie să recunoaștem însă că aceste carențe sînt generos compensate de un dialog prompt și spumos, antrenant și pătrunzător ; piesa are dezinvoltură, precum și o sănătoasă notă de umor optimist.

Dacă toate aceste calități sînt evidente la lectură, în spectacolul Teatrului de Stat „Valea Jiului" din Petroșani, ele apar extrem de sărăcite. Printr-un recul inexplicabil din fața comediei, regia (George Rafael) a atenuat ironia, a scos spuma (așa cum fac gospodinele la dulceață), aducînd în prim plan problemele de conștiință ale directorului Zelinski. Echivalînd cu o nesezisare a spiritului propriu al piesei, această viziune a dus la un spectacol greoi, pe alocuri melodramatic, lipsit de vervă și fantezie. Supralicitînd problemele directorului Zelinski și frămîntările lui Skupen, legate de acestea, regia a dat comediei un caracter dramatic, proiectînd asupra întregii acțiuni întrebarea dacă directorul este un om onest sau nu, dacă conștiinciozitatea sa în muncă e datorită entuziasmului sau dorinței de parvenire.

Directorul Zelinski apare ca un muncitor simplu, cinstit, cu o viață sufletească netă, în peisajul căreia se ivesc, din cînd în cînd, cîteva întrebări vitale referitoare la necesitatea construirii socialismului, la sacrificarea intereselor personale în fața celor obștești etc. Jocul corect și sobru al lui Gheorghe Iordănescu, concordînd cu atmosfera generală a spectacolului, a creat un personaj în care nu sclipește nici un licăr de ironie, de umor, elemente care se cereau relevate, fie în raporturile sale cu inovatorul Petrika, fie în relațiile cu soția sa.

În rolul cel mai dificil și, totodată, cel mai interesant al piesei, Ion Pavlescu a realizat un tip de scriitor care, chinuit de problemele sale de creație, și-a pierdut umorul sec, ușor intelectualist pe care il implica personajul. Devenit fără justificare erou prin excelență pozitiv, Skupen încetează de a mai fi un erou interesant.

Singurul personaj care s-a abătut de la linia gravă a spectacolului, fiind rezolvat pe linia comediei, dar aducînd o notă caricaturală de șarjă groasă, este pana Dorothea, soția directorului Zelinski (Eugenia Vlass-Botoșescu). Nevastă de profesie, cu pretenții „intelectuale", hotărîtă să intervină energic în existența soțului, impunîndu-și autoritar principiile de viață, visînd cu nesaț capitala cu toate apanajele mondenității, pana Dorothea este un personaj conturat totuși cu finețe, în sufletul căreia se zbate o sinceră aspirație lirică spre o viață mai frumoasă. Dezinvoltura cu care această femeie se întoarce la căminul conjugal după eșuarea unei escapade amoroase și faptul că, în ciuda transformărilor survenite în evoluţia celorlalte personaje, pana Dorothea rămîne aceeaşi, fără a înţelege nimic din ceea ce se petrece în jur, conferă personajului o notă aparte, care se cerea imperios valorificată. Eugenia Vlass-Botoşescu a dat însă eroinei o vulgaritate lipsită de nuanţare, demascînd-o ieftin încă din actul I.

Dacă regia a trasat această linie rigidă personajelor principale, trebuie menţionat că cele secundare au fost mult mai realizate în spiritul piesei. În rolul bătrînului inovator Petrika, Justin Z. Handoca a izbutit o creaţie valoroasă, aducînd în scenă prezenţa autentică a unui muncitor preocupat de problemele producţiei, fără nimic ostentativ sau schematic. La fel, în pana Elia, secretara directorului, Anca Ledunca a creat o imagine graţioasă, de un comic discret în aparenta dragoste faţă de şeful ei.

Din aceeaşi teamă faţă de eventualele hohote de rîs, regia a rezolvat în mod auster întrevederea explicativă dintre pana Elia şi Zelinski, ca şi finalul comediei, două momente care se pretau la o interpretare deosebit de spirituală.

Transformînd comedia *Aşa sînt timpurile* într-o piesă de un gen imprecis, în orice caz cu multe accente dramatice, Teatrul de Stat din Petroşani ne-a oferit un spectacol corect pe linia acestei viziuni, dar depărtat de adevăratul spirit al piesei.

Mira IOSIF

Răspuns unei întrebări majore

Pe John Mac Hall, autorul piesei *Trenul poate fi oprit*, l-au făcut cunoscut publicului britanic şi, apoi, celui din alte ţări, afişele teatrului „Workshop" situat în East-End, cartier muncitoresc din Londra, teatru susţinut de sindicate, al cărui prim obiectiv este luminarea conştiinţei muncitorilor pe calea artei. *Trenul poate fi oprit* — reportaj dramatic jucat cu succes în întreaga Anglie — constituie o expresie a luptei pe care milioane de oameni din lumea întreagă o poartă împotriva aţiţătorilor la un nou război.

Piesa porneşte de la un simbol: un tren, traversînd cu o viteză din ce în ce mai mare ţările europene, se îndreaptă spre o destinaţie care devine cunoscută pasagerilor abia în cursul călătoriei, purtînd oameni foarte deosebiţi, cu iluzii şi nădejdi diferite. Mai mult metaforă decît realitate obiectivă, trenul simbolizează „goana înarmărilor", încercarea forţelor agresive şi rapace de a îndrepta omenirea spre un nou măcel. În felul acesta, titlul piesei nu constituie altceva decît un răspuns la întrebarea: poate fi acest tren oprit? Da! Trenul poate fi oprit. Totul este însă ca, din timp, să se tragă semnalul de alarmă.

Modul metaforic în care John Mac Hall înţelege să-şi dezvolte tema nu impietează, totuşi, asupra realismului piesei. Printre călători, întîlnim trei categorii de personaje: oameni conştienţi, pentru care destinaţia trenului (spre război) nu mai constituie nici un mister (Katherin Lorenz,

Scenă din „Trenul poate fi oprit"

Scenă din „Aşa sînt timpurile"

Karel Nielsen, Georg Mehring); oameni înşelaţi, cărora li s-au speculat atît mizeria în care trăiesc, cît şi naivitatea politică (Goriano, Ana Voicek, Gertha Auerbach); de asemenea, cei corupţi de imperialişti (James Stevens, Wolfgang Eckert, Pavel Lorenz). Înăuntrul acestor categorii, există nu numai o biografie precisă a fiecărui personaj, ci şi un profil etic individual, caracteristic. Cinismul lui Eckert, de pildă, nu seamănă cu cel al lui James Stevens. Fiind american, Stevens dă un soi de alură sportivă manifestărilor sale de grosolănie; pe lîngă infatuarea şi lipsa sa de scrupule, acesta posedă şi un soi de ingeniozitate, pe care Eckert, cu gravitatea sa specific germană, nu o poate avea. Tot astfel, feminitatea Katherinei Lorenz implică accente de gingăşie, care lipsesc lui Mehring, comunist trăit zeci de ani în închisori şi lagăre de concentrare, la care predomină forţa de convingere a maselor şi luciditatea politică.

În general însă, autorul se preocupă prea puţin de viaţa interioară a personajelor sale, acestea par simpliste, lipsite de o evoluţie care să oglindească dezvoltarea conflictului. Alături de formule şi formulări vagi şi generale, menite a preciza poziţia politică a personajului, individualitatea eroilor se reduce la o biografie povestită.

Construcţia piesei este destul de interesantă. În primele tablouri, sîntem puşi în faţa unor drame individuale, cu profunde semnificaţii sociale: conflictul dintre Pavel şi Katherin Lorenz (cînd aceasta îşi dă seama că soţul ei, individualist atroce, şi-a trădat patria, devenind spion american), apoi acela dintre aceeaşi tînără doctoriţă engleză, de curînd cetăţeană a Cehoslovaciei populare, şi inginerul constructor Mac Lin, tipul tehnicianului apolitic ce-şi urmează stăpînii cu credinţă, fără să se intereseze cui va servi construcţia la care lucrează. Asemenea momente de conflict, fiecare avînd alt mobil, se succed în continuare: James Stevens cu Gertha Auerbach, Wolfgang Eckert cu Karel Nielsen. Toate aceste destine şi drame individuale se unesc într-un mare şuvoi, într-o mare dramă colectivă, devenind un simbol al destinului umanităţii întregi. Personajele — care pînă acum se mişcau în cadrul intim al compartimentelor de clasa întîi şi a doua, în căutarea unor soluţii pentru drama lor proprie, a unui sprijin — se adună la clasa a treia. Aici, se găsesc cei mai dezmoşteniţi dintre oameni: poloneza Ana Voicek, luată de nemţi la muncă forţată în Germania şi înşelată de emigranţii polonezi să nu se mai întoarcă acasă; francezul Philippe Maillard, căruia, într-un lagăr de concentrare, fasciştii i-au ars ochii cu ţigara şi a cărui singură dorinţă este să se răzbune; Enrico Goriano, muncitor italian, şomer, care speră să-şi îmbunătăţească întrucîtva viaţa, lucrînd la construcţia obiectivului militar către care se îndreaptă. Printre ei, se află şi comunistul Georg Mehring, care călătoreşte cu un paşaport fals şi a cărui unică ţintă este de a-i ajuta pe ceilalţi pasageri să se unească şi să oprească trenul. Moartea lui (este împuşcat de James Stevens) nu va constitui numai o jertfă adusă cauzei pentru care luptă, ci şi factorul catalizator care va ajuta la cristalizarea acelei forţe colective în stare să impună oprirea trenului.

Valoarea piesei nu stă în profunzimea sau complexitatea sa, ci în forţa mobilizatoare, agitatorică a simbolului. Mijloacele folosite de autor nu depăşesc pe cele ale reportajului; accentele de autenticitate nu se datoresc atît unor situaţii tipice, unor caractere adîncite, cît mai ales aderenţei la actualitate: spectatorul este pus să retrăiască problematica unei epoci, faţă de care nu poate rămîne indiferent.

Tocmai un asemenea scop a urmărit regizorul Victor Bumbeşti, cînd a dat viaţă piesei pe scena Teatrului de Stat din Petroşani. Ceea ce trebuie remarcat de la început este ritmul spectacolului. Pe măsură ce trenul îşi sporeşte viteza, replicile personajelor devin mai sacadate, gesturile mai repezite şi mai nervoase, neliniştea creşte. Altoit, pe cît cu putinţă, pe ritmul specific psihologiei fiecărui personaj, acest ritm general urmăreşte cu precizie atît logica individuală a personajelor, cît şi ţinta ideologică a piesei.

Regizorul ştie să marcheze rolul şi greutatea specifică a personajului pentru fiecare situaţie în parte, prin mijloace simple.

În tabloul 2, în scena dintre Katherin şi Pavel, regizorul a plasat-o pe eroină în unghiul cel mai vizibil, pentru a sublinia că ea este nu numai purtătoarea de cuvînt a autorului, ci şi factorul decisiv al conflictului dramatic. În tabloul 3, care trebuie să sugereze anevoioasa clarificare de conştiinţă a inginerului Mac Lin, Katherin ocupă, la început, locul cel mai puţin vizibil, pentru ca ulterior, în cursul desfăşurării dramatice, să treacă în centrul scenei, concentrînd asupra ei atenţia spectatorilor. În tabloul 5, în biroul lui Eckert, regizorul a folosit un scaun turnant. Personajul se află cu spatele la public. Cînd intră Karel, el nu face decît să se rotească cu scaunul, după o scurtă pauză. Astfel, regizorul a încercat să realizeze caracterul relaţiilor dintre cele două personaje, justificînd în același timp momentul surpriză pe care îl trăiește Karel.

Deși ritmul imprimat spectacolului arată că regizorul a izbutit să se apropie de factura piesei, totuși armonizarea mijloacelor scenice cu textul dramatic rămîne deficitară. Ca gen, reportajul dramatic solicită o mai variată folosire a paletei de culori regizorale, mai multă vioiciune și inventivitate, calități de care direcția de scenă pare a se fi ferit.

Pe aceeași linie pot fi menționate decorurile (Adalbert Wilke), care nu reușesc să aibă o funcție de caracterizare. Îndeosebi, decorurile compartimentelor de clasa întii și a doua nu au nimic comun cu specificul unui tren „expres".

Regretăm că nu toți interpreții au fost în măsură să dea viață acestei puneri în scenă. Unii dintre ei dau impresia că execută mecanic o mișcare sau spun automat o replică străină, rămînînd indiferenți la ceea ce textul pretinde. Desigur, aceasta nu constituie regula generală a spectacolului. Ana Colda (Katherin) și Zizi Bărbulescu (Karel) au dat nu numai vibrație interioară temei fizice puse de regizor, dar au și realizat momente pline de intensitate dramatică. Ana Colda, mai ales, este de remarcat prin discreția și simplitatea cu care își execută trecerile de la o stare la alta. În tabloul 2, într-o atitudine aproape complet lipsită de mișcare, doar printr-o gamă foarte variată de tonuri, reușește să treacă de la sentimentele cele mai gingașe de dragoste la o stare de frămîntare intelectuală intensă, dar exprimată deosebit de firesc. S-ar putea obiecta că afectivitatea actriței nu participă deopotrivă și la momentele „agitatorice", la replicile cu caracter politic; că textele care dezvăluie credința politică a personajului sînt debitate dur și retoric. De asemenea, actrița evită lupta interioară în momentul în care descoperă fapta criminală a lui Pavel, hotărîrea ei de a rupe cu acesta exprimîndu-se prea brusc, prea direct, cu o anume lipsă de umanitate. Or, dragostea pasionată a Katherinei față de soțul ei trebuia să constituie o considerabilă dificultate sufletească pe care actrița nu a exprimat-o în joc.

Zizi Bărbulescu dovedește temperament actoricesc, mai ales în izbucnirile de ură împotriva lui Wolfgang Eckert. Dar și ea comite aceeași greșeală ca și Ana Colda: devine rece, de îndată ce manifestările de ură, deplasîndu-se de pe terenul relațiilor interindividuale, capătă semnificație socială. În același timp, Zizi Bărbulescu nu reușește să se mențină pe tot parcursul rolului la aceeași intensitate dramatică: spre sfîrșit, ea pare a-și fi epuizat mijloacele, forța sa temperamentală scade.

Ion Pavlescu, în James Stevens, și C. Adamovici, în Wolfgang Eckert, ilustrează de asemenea prin mijloace, poate uneori cam convenționale, fondul sufletesc al personajelor pe care le interpretează. În interpretarea lui Adamovici, amestecul de orgoliu și cruzime, de bruschețe și lașitate al personajului dă, pînă la urmă, o imagine de-a dreptul fioroasă. În ultima parte a rolului însă, pierzînd partida, el cedează în chip nejustificat, lăsîndu-se parcă intimidat, renunțînd la cruzimea sa, care — totuși — acuma, era singura atitudine firească pe linia caracterului său.

Cît despre Elena Antonescu, ea realizează cu căldură rolul Anei Voicek. Gh. Iordănescu, în Georg Mehring, impune oarecum prin masivitate, dar nu izbutește totuși să ne facă să simțim forța de convingere a personajului pe care-l interpretează. Replica lui este adesea lipsită de participare sufletească, de credință în adevărurile rostite.

Cu toate lipsurile, generate mai ales de o interpretare pe alocuri insuficientă, spectacolul reușește să comunice în parte ideile autorului. Aceasta se datorește faptului că spectacolul *Trenul poate fi oprit* este, mai ales, spectacolul regizorului.

Livia MARIN

Să nu anticipăm!

Psihologic vorbind, orice piesă de teatru consemnează mișcarea unor personaje între două praguri sufletești. Progresivă sau regresivă, ca realizare etică, această mișcare este, din punct de vedere dramatic, o evoluție, în sensul că furnizează necontenit elemente noi. Orice inversiune în suita emoțională dă impresia neverosimilului. A oferi dintru început datele psihologice la care trebuie să se ajungă abia la sfîrșitul piesei înseamnă a anula evoluția interioară a personajului, a „bate pasul pe loc". Nu se poate interpreta patima cotropitoare, în același timp iubire și sensualitate, a lui Othello, din primele scene ale tragediei shakespeariene, cu neliniștea ucigașă, iscată și hrănită de viermele geloziei, din final. O asemenea *anticipare* produce un *decalc* între datele conștiinței (logica sentimentelor) și cele ale realității (logica faptelor), tulburînd autenticitatea spectacolului.

Povestea unei iubiri de Konstantin Simonov este drama lui Alexei Stepanovici Markov și a soției sale Katea, care se îndoiesc, fiecare, de dragostea, de *capacitatea de a iubi* a celuilalt. Deosebiți ca fire și ca temperament, ca preocupări și preferințe, pustiiți sufletește de moartea copilului, șocați în chip diferit de prezența stăruitoare și seducătoare a lui Vaganov, adoratorul Katei, — soții se vor despărți, cu toată opunerea bătrînului prieten și profesor Golub : Alexei pleacă pe front, Katea rămîne să studieze. Faptul acesta se dovedește salutar, căci depărtarea fizică le va da certitudinea apropierii sufletești.

Punînd în scenă o asemenea piesă, în care nu faptele, ci stările sufletești se află pe primul plan, regia trebuia să înlăture monotonia spectacolului, orientînd interpreții spre un joc fin, de nuanțe sufletești, în care discreția să vibreze de un reținut patos interior, în care fiecare cuvînt și gest să se repercuteze, să încerce o rezonanță dramatică. Ochiul spectatorului trebuia „apropiat" de toată această urzeală gingașă, aproape invizibilă, pentru ca — însușindu-și o acuitate deosebită pentru detaliul psihologic — să devină sensibil la asemenea „drame surde" ale conștiinței. O atare „apropiere" este rezultatul exclusiv al unei interpretări care a îndeplinit condiția sincerității.

Din păcate, pe scena Teatrului Național din Craiova, regia artistică a lui Constantin Sîrbu nu a sezisat cu claritate pragul psihologic de la care personajele trebuiau să urce, permițînd unora din interpreții principali o gravă abatere de la linia evolutivă a piesei : anticiparea situației finale.

În rolul lui Markov, Constantin Sassu nu pare convins, în primele două acte, de drama sa. O anumită oboseală în gradarea nuanțelor, precum și o exprimare exterioară lasă impresia că interpretul nu *ia de la capăt* situația sa psihologică, parcurgînd-o treaptă de treaptă, ci *așteaptă* clipele ultime, ale reconcilierii între soți.

Scenă din „Povestea unei iubiri"

Aceeași impresie se degajă din jocul Angelei Bîrsan (Katea), care în fața celor doi bărbați, trece cu multă ușurință, aproape cu indiferență, peste momentele de dureroasă frămîntare sufletească.

Rezultatele negative ale unei asemenea anticipări s-au observat însă, îndeosebi, la Vaganov. Personajul este un tînăr fermecător, atent și instruit, care își dezvăluie treptat vacuitatea interioară. În interpretarea lui Iancu Goanță, personajul este antipatic de la prima intrare în scenă : afectarea, afișarea superiorității, privirea strecurată pe sub pleoape, fața crispată, evitarea sistematică a privirii interlocutorului etc., toate acestea au dat, dintru început, personajul în totalitatea lui. În felul acesta, ezitarea Katei între cei doi bărbați, între cele două iubiri, a părut o dramă falsă, o pseudodilemă, întrucît nici o clipă iubirea lui Vaganov n-a dat impresia sincerității.

În rolul bătrînului Golub, Ovidiu Rocoș a realizat mult mai bine momentele dramatice decît pe cele comice, unde ironia sa a avut un ton sec, lipsit de haz. Atunci cînd „își dă drumul“, definind personajul prin ceea ce, dincolo de ironie și sfătoșenie, acesta are propriu : prin dragostea de oameni și prin intransigența morală, — interpretul a dat rolului său volum și adîncime.

În general, spectacolul crește nemăsurat de mult în actul ultim, deosebit de dramatic, datorită faptului că interpreții sînt „ajunși din urmă“ de personajele pe care le interpretează : Golub este emoționant evocînd clipele grele cînd soții Markov s-au ajutat și s-au jertfit reciproc ; Vaganov își justifică, prin cîteva mărunte fapte meschine, masca pe care o poartă ; Alexei își regăsește vioiciunea sufletească, iar Katea, zîmbetul.

Din restul distribuției, am remarcat apariția degajată a lui George Bulandra în rolul fotoreporterului.

Episodul de pe front, de la mijlocul actului III, a constituit un intermezzo melodramatic lipsit de culoare și sunet.

Un moment revelator, în sens pozitiv, pentru posibilitățile regiei, îl constituie scena în care, aplecat să-și desfacă rucksacul, Golub află de la Markov despre moartea copilului acestuia : emoția bătrînului se traduce în înfrigurarea măruntă a miinilor, care sugerează cutremurul interior. Iată felul în care trebuia rezolvat întregul spectacol. Gestul lui Golub, subliniind suferința lui Markov, materializează șocul sufletesc, făcîndu-l vizibil publicului din sală. Căci nu expunerea lui Markov trebuie îngroșată melodramatic, ci reacția lui Golub trebuie să-i sublinieze gravitatea. Drama personajului, aici Markov, discretă în propria sa expresie verbală, crește astfel prin expresia globală a partenerului. În lipsa unui egal limbaj literar dramatic (primele acte ale piesei lui Simonov au mai cu seamă un caracter expozitiv), spectacolul pretindea un limbaj regizoral metaforic, menit să materializeze pe scenă mișcarea sufletească.

Ștefan Aug. DOINAȘ

clar...

PREZENTAREA AUTORULUI. — Dar ceea ce spune Shaw despre lumea contemporană lui e atît de complet, încît opera lui pare „un adevărat manual de sociologie și filozofie realistă a vieții“. Nimic nu a scăpat ochiului său : imoralismul nepăsător *(Profesiunea doamnei Warren)*, snobismul pretențios *(Pygmalion)*, afacerismul crud *(Maior Barbara, Casele domnului Sartorius)*, erotica maladivă *(Cuceritorul)* etc.

În general, în fiecare piesă Shaw a răsturnat „o căruță cu mere“ — înțelegînd prin ciudatele poame ficțiunile care conduc pe oamenii lumii capitaliste. În oricare din piesele lui, se poate vedea, ca într-o oglindă, chipul caricatural al societății burgheze.

(Pavel Bellu, în programul Pygmalion, *Teatrul Național, Cluj)*

INTRODUCERE ÎN SPECTACOL. — Personajele de un firesc absolut, departe de orice trăsătură artificială, sînt caracterizate pe deplin, avînd o viață sufletească autentică, specifică naționalității și preocupărilor lor.

Prietenia adîncă dintre Take, Ianke și Cadîr accentuează relieful moral al fiecăruia, de aceea își găsesc prețuirea în egală măsură cinstea, bonomia și simplitatea lui Take, flecăreala plină de umor, șiretenia, dar și bunătatea ascunsă a lui Ianke sau înțelepciunea și sufletul mare, plin de dăruire al lui Cadîr.

(În programul Take, Ianke și Cadîr, *Teatrul de Stat, Ploești)*

...obscur

CONCLUZIE „PERSONALĂ". — Dacă pînă la *Horia,* Mihail Davidoglu își ancora conflictele în realitatea imediată, *rezolvîndu-le cu mijloace artistice frecvente în dramaturgia originală,* în ultima lucrare scriitorul atacă un eveniment de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea : răscoala țărănească de sub conducerea lui Horia, Cloșca și Crișan, *pe care-l rezolvă într-un mod nou,* ceea ce mă face să cred că *dramaturgul și-a găsit matca artistică.*

(N. Al. Toscani, în programul Horia, *Teatrul Național Iași)*

CARE SOCIETATE ? — Aceeași *societate, conștientă de forța sa,* care a suportat zîmbind „micile înțepături" ale lui G. B. Shaw, simte astăzi că aceste înțepături au fost lovituri pline de pasiune și nu niște figuri de stil sau niște glume de primă calitate.

(C. Anatol, în programul Pygmalion, *Teatrul Național Cluj)*

PARISUL, ALT ORAȘ ITALIAN. — *În nici un alt colț al Italiei* nu există atîta viață, atîta rafinament, atîta suflu ca la Veneția în sec. al XVIII-lea, în nici un alt oraș *nu cîntau atîtea strălucite minți,* nici unul nu era atît de iubitor de plăceri, *nici chiar Parisul.*

(C. S., în programul Hangița, *Teatrul de Stat Reșița)*

însemnări

Spectatori mai noi și mai vechi

De la o vreme, înțeleg tot mai bine cît de complex lucru este un spectacol de teatru. Stîrnită din freamătul agorei, trecută prin liniștea de pîslă a cabinetului de lucru al dramaturgului, frămîntată îndelung de creația actorilor și a regizorului, ajutată de aportul deloc neglijabil al mașiniștilor, recuziterilor, în sfîrșit al întregii echipe teatrale, a cărei încrustare nominală în program nu este deloc gratuită, opera dramatică este astfel dichisită încît spectatorului să i se ofere un adevărat praznic de artă.

Iată, amurgește. În ceasul de nesigură culoare, în licărirea luminilor cu meșteșug așezate de-a lungul și de-a curmezișul frontispiciului și coloanelor, fie ele ale Teatrului de Operă și Balet, pe alei pardosite cu piatră, șiruri-șiruri de oameni converg tihnit spre ușile de intrare. Foaierul elegant, fotoliul comod, ba chiar și programul tipărit deseori cu îngrijire, toate acestea întăresc ideea sărbătorească a celor cîtorva ore petrecute într-o sală de spectacol.

Cu riscul de a fi socotit „provincial", sosesc cu cîteva zeci de minute înainte de ora anunțată, îmi ocup locul și, în murmurul scăzut al sălii, îmi culeg gîndurile, aduimecind parfumul operei de artă la care mă pregătesc să mă fac părtaș. Ei bine, este surprinzător cît de total contrariu, pe deplin dizolvant al întregii stări de spirit, poate fi efectul prelungirii acestei înfrigurate așteptări. Murmurul, pînă atunci plăcut al sălii, se amplifică, se transformă într-un bîzîit enervant, cortina îmi pare urîtă, numai pentru că zăbovește să se ridice, mă pomenesc bîțîind din picior și nu o dată munca migăloasă a tuturor celor care, pe atît de multiple și complexe planuri, au trudit la înfăptuirea spectacolului, ajunge alterată la un spectator enervat, plictisit și cu înclinarea critică excitată la maximum.

Întîrzierea începerii spectacolelor — din partea teatrului — este nu numai o dovadă a lipsei de respect față de piesă și făuritorii ei, față de spectatorii care — poate cu jertfa cîtorva lei cheltuiți pe un taxi — au fost punctuali, dar și o cît se poate de nepotrivită primă de încurajare pentru ceilalți, e adevărat, mereu mai puțini, spectatori, care, prin întîrzieri și prin comportarea nedisciplinată în timpul spectacolului, îi tulbură buna desfășurare.

În zilele noastre, numeroase materiale satirice au încercat să le arate acestor recalcitranți propria lor imagine ca, văzînd-o, să și-o schimbe. Am în fața mea acum o comedie mai veche de 2000 de ani. Este vorba de *Micul cartaginez* a prolificului dramaturg latin Plaut. Cît de tare l-or fi afanisit și pe el spectatorii turbulenți, încît a găsit cu cale ca, în vorbe și în imagini culese parcă din sălile zilelor noastre, să le adreseze, în prologul comediei, cîțiva senari iambici ca aceștia :

V-ar prinde bine să-mi păziți poruncile
. . . .
În vreme ce-s pe scenă-actorii, să nu se
Tot fițiie prin față zisul plasator.
Iar leneveșii cari pe-acasă au dormit
Pe drept cuvînt se cade-a sta-n picioare, sau
De nu, din somn să-și mai reteze-un dram.

Îmi istorisea un amic o întîmplare din îndepărtata lui tinerețe. Dus de părinți, la vîrsta de vreo zece ani, la *Năpasta*, atît de tare l-au îngrozit figura și vaietele lui Ion, fugitul din ocnă, încît în mijlocul actului al II-lea a trebuit să fie scos din sală în timp ce, între sughițuri de plîns, îngăima : „nu mai vreau... pastă". Rezultatul ? Multă vreme Caragiale și opera lui dramatică au găsit cu greu la inima acum studiosului adolescent un drum în stare să treacă peste prima, atît de dezastruoasă întîlnire. Oare ce s-ar întîmpla dacă afișul „Copiii sub șapte ani nu sînt admiși în teatru" — de altfel inoperant fără coroborarea lui cu bunul simț al părinților de a urca sau coborî limita de vîrstă potrivit cu piesa de pe scenă — ar dispărea ? Nu cumva un nou Plaut ar putea scrie şi în zilele noastre versuri ca acele cu care continuă zisul prolog :

Grijească-şi plozii-acasă doicile, în loc
De-a tot veni cu ei la teatru ; astfel nici
De sete-ar îndura, nici ţincii pe zbierat
Nu s-ar porni ca iezii-ncinşi de foame-aci.

Cine poate fi mai mulţumit decît autorul unei comedii, cînd vede că publicul hohoteşte de rîs ? Iată însă că, aşezîndu-te pe poziţia vecinului din stal, spectatorii prea entuziasmaţi — ce-aţi zice dacă, la o replică de mare efect, i-aţi vedea pe unii sărind în sus, aruncînd în aer cu programe sau pupîndu-se de bucurie ? — apar la fel de puţin agreabili ca aceia care, dimpotrivă, făcînd abstracţie de cele ce se petrec pe scenă, iau sala de teatru drept salonaşul lor cu musafiri de acasă. Marele clasic al comediei antice asistase, pasă-mi-te, de curînd la vreun spectacol într-o asemenea tovărăşie înainte de a scrie piesa cu pricina, căci iată-i şi pe aceştia luaţi în răspăr :

Cucoanele, privind, să rîdă mai încet
Şi să-şi mai pună frîu la clinchetul din viers,
Deşi e cristalin : iar bîrfa n-ar strica
S-o lase pentru-acas', spre a nu ne sastisi.

Şi, în sfîrşit, nu lipsesc din prologul nostru nici mîncătorii de bomboane şi foşnăitorii de ţiplă ai zilelor noastre, cărora ridicarea cortinei le dezlănţuie parcă, automat, o adevărată avalanşă a sucurilor gastrice :

Cu suflet liniştit să stea în staluri toţi,
Sătui, flămînzi. Că-nţelepţeşte-aţi judecat
Cei ce mîncarăţi. Iar ceilalţi, ei n-au decît
Să se îndoape-acum cu basne de actori.
Da-i nerozie, zău, cu burta ghiorţăind
Să vii la teatru, dacă ai mîncare-acas' !

Am încredinţarea că această mică incursiune în antichitatea clasică, cu care mi-am îngăduit să reţin atenţia lectorului binevoitor, nu va fi de natură să le slujească celor vizaţi la întemeierea păcatului lor pe bază, să zicem, de îndelungă şi nobilă tradiţie istorică, ci că, dimpotrivă, îi va îndemna să curme cît mai repede atît de nedorita longevitate a unor caractere, credem, de loc nemuritoare.

Radu ALBALA

In grădina „Pomul Verde"

O grădină împrejmuită cu gard din ostreţe... Un cer plumburiu anunţînd o ploaie şi doi plasatori privind desperaţi către grădina goală... Cîţiva metri pătraţi de scîndură — culisele. O mînă de actori, două viori, un clarinet şi o tobă... Grădina „Pomul Verde" din Iaşi, acum 80 de ani... Aici, cu puţine mijloace, dar cu suflete entuziaste, s-a născut teatrul evreiesc permanent din Romînia. Aici, pe scîndurile şubrede, mîncate de carii, a răsunat întîi replica dramatică rostită în limba idiş. Dar dacă spui teatru popular evreiesc, trebuie să spui şi numele lui *Avram Goldfaden*.

E născut acest teatru din puţine bucurii şi multe lacrimi, e născut din cîntec şi joc popular, e strîns împletit cu viaţa ghetoului, dar îşi desface largi aripi către libertate, vorbeşte de suferinţe şi flutură speranţe.

Teatrul popular evreiesc a luat naştere încă în secolul al XVI-lea, fiind legat de o sărbătoare religioasă (Purim). Asemenea jocurilor de Crăciun şi Anul Nou, din care s-au inspirat în parte şi jocurile evreieşti, subiectele pieselor populare sînt de origine religioasă. Însă chiar subiectele biblice erau puse în legătură cu viaţa zilnică a oamenilor simpli. Interpreţii ocazionali ai acestor spectacole efemere erau calfe, ucenici, covrigari, elevi, de aceea era şi firesc ca ele să exprime năzuinţele şi bucuriile omului de rînd.

Izvor de inspiraţie pentru acest teatru a fost activitatea cîntăreţilor populari pribegi ; iar autori, compozitori şi interpreţi în acelaşi timp, mai cu seamă celebrii „cîntăreţi din Brody" (printre care se numără popularul Velvl Zbarjer (1826-1883). Între 1850-80, aceşti „minnesängeri" dădeau reprezentaţii cu cîntece, cuplete, scenete, cultivînd gustul pentru teatru. Mai mulţi la număr erau aşa-zişii „badchunim", care improvizau, la nunţi şi la petreceri de familie sau obşteşti, cîntece vesele şi triste, satirice şi moralizatoare, conduceau dansurile populare, încălzeau inimile asemenea vinului vechi din pahare.

Înainte de 1850, la o serbare şcolară, epitropii bărboşi din primele rînduri şi părinţii săraci din cele din fund au aplaudat un tinerel firav care juca firesc, dezinvolt în drama lui S. Etinger, *Serkele*. Era Avram Golfaden. Timide, modeste, primele reprezentaţii de teatru idiş se înjghebau la Varşovia. Criticul M. Schwarzfeld pomeneşte şi el într-un articol, publicat în 1876, despre reprezentarea în Polonia din acea epocă a unor piese în limba idiş.

Mihail Eminescu, în „Curierul de Iaşi" — „foaia vitelor de pripas", cum o numea cu amărăciune geniul de la Ipoteşti — recenzează şi el o reprezentaţie a unei trupe evreieşti. Cu simpatie, cu înţelegere pentru talentul actorilor, Eminescu aşterne rînduri calde şi admiră participarea intensă a publicului la spectacol.

Avram Goldfaden s-a născut la Konstantina Veche (Ucraina), în 1840. Tatăl său (care era ceasornicar) l-a dat la școală primară rusă din orășel, lucru extrem de rar în acea vreme. Tînărul Goldfaden a învățat meseria părintească, dar printre sunetele grave ale pendulelor și tic-tacul ceasornicelor, a început să compună cîntece. În anul 1857, se înscrie la secția pedagogică a seminarului din Jitomir. Școala era un centru în care se vînturau idei progresiste. Aici, la cursuri, prin lecturi personale și prin contact cu intelectualii progresiști, Goldfaden ajunge să cunoască bine cultura rusă și, în genere, cultura europeană, dînd piept și cu problemele aspre ale vieții. În 1866, el termină școala cu rezultate excelente și, totodată, tipărește primul său volum de versuri, *Evreul*. Poeziile ajung repede foarte populare, fiind răspîndite de cîntăreți populari profesioniști. În anul următor, este numit învățător la Simferopol. În 1868, se mută la Odesa, unde publică curînd volumul *Femeia,* care cuprinde și primele sale lucrări dramatice: *Două vecine* și *Mătușa Sosie* (care a fost jucată încă din 1875 de actorul Fișzon).

Între timp, Goldfaden se căsătorește și încearcă mai multe meserii, dar fără succes. Mînat de dorul de învățătură, pleacă la München, cu gîndul de a studia medicina. Dar e greu pentru un om de 35 de ani, lipsit de mijloace, să studieze într-o țară străină. Nevoit să renunțe la studii, Goldfaden se mută la Lemberg, unde redactează, împreună cu I. I. Linețoki, ziarul „Iisrulik". Din lipsă de cititori, ziarul dispare curînd, ca și acela pe care l-a scos apoi la Cernăuți în 1876. În acești ani, Goldfaden cunoaște de aproape teatrul rus, german, francez, frecventează opera și opereta.

Printre admiratorii săi din Iași, se afla și M. Librescu, un intelectual modest dar luminat. Aflînd de situația precară a lui Goldfaden, îl invită la Iași, cu gîndul de a scoate un ziar în idiș, deși chiar ziarul „Haioeț", care apărea la București, o ducea destul de greu. Goldfaden vine la Iași, unde renumele de poet îl precedase și, în loc de ziar, întemeiază... teatrul evreiesc.

În grădina „Pomul Verde", dădea pe atunci mici spectacole actorul Grodner, ajutat de un ucenic șelar, Sucher Goldștein. Publicul era deprins cu teatrul, căci participa la reprezentațiile de calitate ale teatrului romînesc. Goldfaden a acceptat propunerea de a organiza o serată de recitări din operele proprii, pe scena grădinii „Pomul Verde".

Debutul lui Goldfaden a fost un eșec. Pe scenă a apărut — costumat în frac, joben, mănuși albe, pantofi de lac — un domn care a declamat în genul actorilor din teatrele europene. Publicul a rămas mai întîi stupefiat, apoi a început să fluiere. Grodner a salvat însă situația, intrînd repede în scenă îmbrăcat în costum tradițional și interpretînd același cîntec în genul teatrului popular.

Goldfaden a meditat adînc asupra celor întîmplate și a tras concluzii: pentru a-și cuceri spectatorii, trebuia să se apropie de folclor, de năzuințele, de gusturile poporului.

Căutînd să explice în autobiografia sa, apropierea de public, Goldfaden scria: „Născut și educat în Rusia, familiarizat cu literatura rusă, am fost stăpînit din tinerețe de spiritul culturii rusești. ...Cine a avut ocazia să-l citească pe renumitul critic rus Belinski, s-a putut convinge cît de sever este rusul cult în principiile sale și cu cîtă tărie condamnă orice exces și orice superficialitate". Adept al ideilor raționaliste și iluministe, Goldfaden a pornit o luptă aprigă contra fanatismului religios și a obscurantismului, contra prejudecăților de castă, pentru cinstirea muncii și a culturii laice. „Atras de curentul epocii, am îndreptat de pe scenă săgeți în contra tradițiilor proaste, contra fanatismului și a superstițiilor, în piesele mele *Șmendrik, Ni-be, ni-me..., Cei doi Kune-Leml* și altele..." — continuă el în autobiografie. Astfel și-a inaugurat Goldfaden teatrul, la sfîrșitul lui septembrie 1876.

Iași, Botoșani, Galați, Brăila, București — iată etapele activității lui Goldfaden în țara noastră, pînă în anul 1879. La început, publicul îi asigura un succes mai mult moral decît material. Din august 1877 și pînă în vara anului următor, crește necontenit și succesul material. Se joacă în fiecare seară și Goldfaden creează necontenit lucrări noi, de valoare deosebită, pentru a putea face față înnoirii necontenite a repertoriului, cerută de public. În această epocă, Goldfaden compune lucrările sale cele mai durabile, inspirate din viața, năzuințele și creația poporului. Astfel de lucrări sînt: *Recruții, Șmendrik* (inspirat în bună parte după vodevilul lui Stănescu: *Vlăduțu mamei),* numeroase vodeviluri originale sau localizate, apoi comediile *Ni be, ni me, ni cucurigu, Cei doi Kune-Leml* și mai ales *Vrăjitoarea* (inspirată după *Baba Hirca* a lui Matei Millo).

În primăvara anului 1879, Goldfaden pleacă cu trupa sa la Odesa. Teatrul evreiesc a prins însă rădăcini în țara noastră și alte trupe vor continua, cu rare întreruperi, activitatea teatrală în limba idiș. Repertoriul de bază va fi format din lucrările lui Goldfaden, deși se vor juca și numeroase alte lucrări, lipsite însă de valoare (ale lui Hurwitz și Schajkewicz).

După cîțiva ani, poliția țaristă interzice teatrul evreiesc în imperiul rusesc. E o lovitură grea pentru scena evreiască în genere și pentru Goldfaden în special. În zadar încearcă, în repetate rînduri, să obțină ridicarea interdicției. Trupele evreiești, care se înmulțesc totuși, vor juca camuflate sub titlul de „teatrul israelito-german", fiind silite să stîlcească limba și să întrerupă spectacolul la apariția poliției.

Goldfaden continuă să compună mai ales operete ca, de pildă, *Sulamita, Bar-Kochba, Porunca a X-a,* mai puțin legate de viața poporului. Încearcă de două ori să se stabilească în America, unde existau mai multe trupe care îi jucau piesele. „Rechinii" teatrului de acolo nu l-au lăsat să se apropie de scenă. Piesele lui Goldfaden se jucau pretutindeni, dar drepturi de autor nu i se dădeau. A încercat apoi să se stabilească la Paris, fără a reuși să-și creeze o situație materială. Un timp, Goldfaden a fost angajat la teatrul lui Gimpel din Lemberg ca director de scenă, fiind astfel cel dintîi regizor specializat pe care l-a cunoscut teatrul evreiesc modern. Între anii 1892—1896, Goldfaden se află din nou în țara noastră, conducînd o trupă proprie, care i-a păstrat numele și după plecarea lui din țară. După o îndelungată pribegie prin lume, Goldfaden — care încercase între timp să editeze diferite reviste, să înființeze la New-York o școală dramatică evreiască, unde rezerva locuri gratuite pentru elevii săraci — moare la New York în 1908, sărac, departe de scena pe care o slujise atîția ani.

Avram Goldfaden nu are numai meritul de a fi ctitorul teatrului idiș permanent; el a luptat pentru un teatru realist, educativ, luminător al maselor, în sensul ideilor sale progresiste.

Talentul său de dramaturg și regizor, de compozitor inspirat din folclor a adus pe scenă o galerie bogată de tipuri reale, redînd adevărul vieții. Valoarea pieselor lui Goldfaden, stilul său original le asigură o actualitate mereu proaspătă. Teatrele din U.R.S.S., din Polonia, de la noi, scenele progresiste din alte țări valorifică operele lui Goldfaden, care au intrat în fondul de aur al dramaturgiei evreiești.

*

După 80 de ani, în grădina „Pomul Verde" s-a ridicat bustul lui Goldfaden. În Iași, în „orașul amintirilor", statuia aceasta va înfrunta vremea, fiind ridicată pe un piedestal trainic, — pe opera aceluia care cu „un ochi a plîns, cu altul a rîs", fiul micului ceasornicar, inimosul animator de teatru.

I. KARA

Rolul consiliilor artistice

Constituirea și funcționarea consiliilor artistice de pe lîngă direcțiile teatrelor au trebuit să ridice o serie de probleme și dificultăți ce au fost prea puțin atinse cu prilejul discuției adăpostite în ultimul timp în paginile „Contemporanului" sau în alte reviste. Socotim, de aceea, că îndreptarea atenției și către această latură a vieții noastre teatrale nu poate fi decît utilă pentru propășirea unei instituții care a devenit, astăzi, una din tribunele cele mai îndrăgite de marele public.

Desigur, prin înființarea consiliilor artistice, s-a urmărit — în primul rînd — sprijinirea directorilor nu numai prin sfatul specialiștilor cu experiență, ci și prin opiniile reprezentanților organizațiilor de masă sau ale instituțiilor culturale din localitatea respectivă. Intenția de bază a fost, așadar, îndoită: creșterea valorii artistice a spectacolului și — concomitent — legarea lui de aspirațiile cele mai noi ale publicului. De aceea, s-a cerut și părerea consiliului cu privire la repertoriu în ansamblu sau în părți, judecîndu-se totdeauna gradul și modalitatea aderenței la actualitate.

Din felul cum s-a desfășurat activitatea consiliului artistic al Teatrului Național din Iași, la care a luat parte și semnatarul acestor rînduri, și — desigur — și aceea a altor consilii, reiese însă tendința generală de a se merge mai adînc către elementul artistic, ceea ce e fără îndoială lăudabil, dar mai puțin către îndeplinirea năzuințelor legitime ale publicului, deși e vădit că cele două perspective se pot acoperi armonios. Reprezentanții diferitelor organizații și instituții nu vorbesc atît în numele acestora, cît în al lor personal, uitînd că — de fapt — conducerea teatrelor trebuie să cunoască, prin ei, pulsul public și să-l asculte. N-am auzit astfel decît rareori spunîndu-se că lucrătorii cutărei întreprinderi, că elevii sau studenții universității, că funcționarii sfatului popular etc. ar dori să se reprezinte o anume piesă, că au de făcut unele observații cu privire la jocul actorilor, că preferă un anume gen de spectacole etc. Reprezentanţii respectivi trec astfel peste sarcina lor principală de a înrîuri viaţa teatrului în sensul năzuinţelor maselor de spectatori.

Tot de la consiliile artistice sîntem în drept să mai aşteptăm şi cultivarea, prin teatrul local, a tradiţiilor înaintate ale regiunii, cuprinzînd pe clasicii ţinutului, tematica vieţii de acolo, eroii luptelor pentru libertate ce s-au ilustrat aci etc. Trebuie să recunoaştem că Teatrul Naţional din Iaşi a mers — de multe ori — în această rodnică direcţie. El l-a cultivat, de pildă, pe Alecsandri şi a dăruit teatrului nostru pe cel mai adecvat interpret al coanei Chiriţa, pe Miluţă Gheorghiu, dar — fireşte — şi pe acest făgaş sînt încă multe de făcut.

Desigur, apoi, consiliile artistice au datoria să sprijine atent pe autorii locali şi să-i îndrumeze — pe cît cu putinţă — tocmai spre cultivarea specificului regional despre care vorbeam mai sus. În această privinţă, e util să observăm că nu s-a înaintat prea mult şi că recolta pieselor locale e încă săracă.

Dar, nu cumva îşi au aci şi consiliile artistice vina lor ? Una, cel puţin, ni se pare de la început evidentă.

Munca de îmbunătăţire a valorii artistice şi ideologice a pieselor noi e nepotrivit concepută şi uneori greşit organizată. Să arătăm cum se desfăşoară lucrurile în fapt.

Autorul îşi prezintă — de pildă, printr-o lectură proprie — lucrarea. Membrii consiliului — cei care au putut să asiste la şedinţă, fiindcă de obicei aceiaşi oameni sînt împovăraţi cu multiple sarcini, ceea ce îi împiedică să participe regulat la lucrări — ascultă cu interes, dar fireşte n-au posibilitatea de a emite decît impresii fugare, de moment, ce se cer verificate mai adînc, ulterior. Bietul autor îşi ia însemnări, făgăduieşte modificări substanţiale, le şi aduce în şedinţa următoare, dar se pomeneşte atunci cu altă ploaie de obiecţii, aparţinînd membrilor consiliului ce au lipsit la întrunirea anterioară. Rezultatul nu poate fi decît lamentabil : autorul cade în neagră desperare şi se declară înfrînt, nemaiîndrăznind să reînceapă odiseea transformărilor piesei sale.

Procedeul descris e desigur arhicunoscut. El se repetă, cîteodată, în acelaşi fel, în cazul colaborării cu unele redacţii ale editurilor, dar — fireşte — trebuie să căutăm o ieşire din acest impas. Şi, credem, nu există decît o soluţie : o mai temeinică organizare a muncii interne a consiliilor, utilizarea pentru fiecare piesă a unor referenţi competenţi care — după lectura autorului — să-şi prezinte pe larg opiniile bine cumpănite şi apoi să urmeze dezbaterea plenară în cadrul consiliului, redactîndu-se în sfîrşit o încheiere care să cuprindă precizarea principalelor obiecţii, fără balast şi vînătoare de greşeli. Numai în acest fel, scriitorul îşi va redobîndi încrederea în autoritatea consiliului şi se va dovedi receptiv faţă de bunele intenţii ale acestuia.

Vom mai ridica, în sfîrşit, încă o problemă, legată — de data aceasta — de munca regizorului, în raport cu sprijinul ce i l-ar putea oferi consiliul.

De multe ori, regizorul are tendinţa de a lucra de unul singur. Îşi studiază piesa, se documentează în fel şi chip, îşi fixează cu precizie liniile spectacolului, se consultă cu scenograful, alcătuiesc împreună decorurile, nu fără a se contrazice uneori, lucrează apoi cu actorii şi, cînd totul e gata, iată că e invitat şi consiliul la avanpremieră, sau — în cel mai bun caz — cu cîteva zile înaintea spectacolului. Atunci, desigur, nu se mai pot aduce decît unele modificări neînsemnate şi accidentale.

Găsim că această procedare e fundamental greşită, exprimînd, de fapt, o minimalizare a sarcinilor consiliului, aproape o transformare a lui într-un organ strict formal. Noi socotim că altfel ar trebui să se lucreze cu consiliul în această direcţie.

Regizorul ar putea fi efectiv sprijinit şi spectacolul, mai valoros, dacă *înainte* de a se trece la munca practică, la repetiţii, la realizarea decorului etc., s-ar prezenta în faţa consiliului *concepţia de bază* a montării, *viziunea generală* la care a ajuns cel însărcinat cu punerea în scenă. Membrii consiliului ar putea interveni viabil în concretizarea miezului ideologic şi artistic al spectacolului, ajutînd pe regizor, care n-ar trebui de loc să se socotească diminuat printr-o astfel de colaborare.

O confruntare a concepţiei de bază a regizorului cu opinia consiliului înainte de aplicare e — după părerea noastră — un act menit să ridice sensibil nivelul spectacolului. Cînd, apoi, consiliul va fi chemat la ultima repetiţie dinaintea premierei el va putea compara viziunea statornicită prin colaborare, cu realizarea şi îşi va da mai bine seama de micile retuşuri ale finisajului.

Fireşte, cu privire la sarcinile consiliilor artistice se mai pot aduna încă multe observaţii utile, dar intenţia noastră năzuieşte doar spre sezisare şi ridicare de probleme ce se cer mai departe discutate şi soluţionate printr-o participare cît mai vie a tuturor celor ce doresc propăşirea teatrului nostru.

Al. DIMA

In loc de o discuţie la repertoriu

Şi anul acesta, actorii, regizorii şi scenografii teatrelor au plecat în concediu. S-au odihnit după eforturile făcute în timpul stagiunii ; e o relaxare binemeritată. Se presupune că fiecare a plecat cu rolurile pe care urma să le studieze, în timpul odihnei, pentru stagiunea 1956—57. Regizorii şi-au luat piesele, pentru a desăvîrşi caietele de regie începute încă din primăvară. Pictorii scenografi au lăsat atelierelor instrucţiuni precise pentru confecţionarea decorurilor şi costumelor la primele piese din viitoarea stagiune. Oamenii de teatru s-au gîndit că nu-şi vor strica de loc concediul, dacă în răstimpul celor 30 de zile, se vor preocupa, „printre picături", de sarcinile lor viitoare. Doar aşa au procedat în fiecare vacanţă. Pasiunea pentru profesia lor i-a făcut în fiecare an pe toţi nerăbdători să afle încă din primăvară ce vor lucra în lunile de toamnă.

Tabloul de mai sus exprimă o condiţie normală şi nicidecum ideală. El e foarte uşor realizabil, cînd lucrurile se desfăşoară pe făgaşul lor firesc. În fond, presupune un singur lucru împlinit din timp : cunoaşterea repertoriului dinainte de concediu, alcătuirea planului de muncă ce decurge din acest repertoriu al viitoarei stagiuni (studiul pieselor, distribuţia, aprovizionarea cu materiale, schiţe de decor şi costume etc.) şi, fireşte, comunicarea acestui plan colectivului teatral.

Întocmirea unui repertoriu este o muncă dificilă şi extrem de importantă pentru un teatru. Textul dramatic e baza de la care se porneşte în procesul de creaţie. La alcătuirea listei de lucrări dramatice de reprezentat, trebuie să se ţină seamă de mai multe criterii, printre care : profilul teatrului, determinat de specificul regiunii, al publicului şi al formulei artistice creatoare a colectivului ; pe de altă parte, însăşi componenţa colectivului determină alegerea pieselor. Unii actori şi regizori pot, alţii nu pot să joace sau să înscenze un anumit text. Ultimele considerente, care joacă şi ele un rol însemnat, sînt legate de dimensiunile scenei, de utilajul tehnic şi, fireşte, de posibilităţile financiare. Aceste criterii, care fără îndoială nu sînt unice, se pot cunoaşte şi, mai ales, trebuie să fie cunoscute mult înainte de data fixată de minister pentru înaintarea propunerilor de repertoriu. Conducerile teatrelor, împreună cu consiliile artistice, trebuie în mod normal să înceapă lucrările lor în această privinţă cu cîteva luni înainte de data „fatidică". Adică, teatrul trebuie să ştie mai întîi ce vrea, pentru ca să se poată prezenta pentru discuţii la minister, şi tocmai plutirea în haos, pe care teatrele o lasă de obicei să fie rezolvată de minister, e punctul nevralgic care trebuie înlăturat în aceste luni de pregătire.

Se pare că anul acesta concediul oamenilor de teatru a putut fi total. Direcţia teatrelor, cît şi conducerile de teatre au facilitat odihna actorilor, regizorilor şi pictorilor scenografi prin nefixarea la timp a repertoriului. E adevărat că unele teatre (foarte puţine) cunosc una sau două piese pe care le vor monta în toamnă, dar acestea reprezintă în cele mai multe cazuri ultimele piese rămase în proiect din stagiunea trecută. Celelalte teatre — majoritatea — se bazează doar pe reluări. Pînă la începutul lunii iulie, au existat teatre care nu numai că nu puteau comunica ce o să joace, dar nici măcar nu-şi cristalizaseră principiile care trebuie să stea la baza întocmirii repertoriului lor. Directorii Teatrului Naţional-Cluj şi Teatrului de Stat-Oradea au răspuns la solicitarea revistei „Teatrul" de a scrie un articol despre repertorii, prin cîte o adresă oficială, unde se arăta că, deoarece repertoriile nu fuseseră încă definitivate, urma să se răspundă mai amplu *ceva* mai tîrziu. Presupunem că şi directorii acestor teatre, ca şi cel al „Naţionalului" ieşan, ş.a. care nici măcar n-au răspuns la invitaţia revistei, s-au odihnit fără griji după munca grea pe care au desfăşurat-o pentru alcătuirea repertoriilor !

Este regretabil că tradiţia fixării repertoriului din timp nu a fost confirmată şi anul acesta. Ştim că e vorba de un an special : acum, se trece de la repertoriul întocmit pe o stagiune la cel întocmit pe un an bugetar. Adică, teatrele sînt obligate să prezinte propuneri pentru un an și jumătate, pentru ca să intre la 1 ianuarie 1958 în cursul normal al lucrurilor. Dar piesele pe prima parte a stagiunii 1956/57 trebuiau pregătite din primăvară. Studiul lor, cu toate lucrările aferente, precum și propaganda în jurul spectacolelor din stagiunea viitoare trebuiau începute cu multe luni înainte. La ultima conferință a directorilor de teatre, din septembrie 1955, conducătorii teatrelor au cerut ca repertoriul să se întocmească din februarie-martie, considerîndu-se că lunile aprilie-mai reprezintă o dată prea tîrzie, aproape inoperantă pentru definitivarea listei de piese ce ar urma să se joace pe scenele lor. Iată că față de anii anteriori am dat, anul acesta, serios îndărăt, munca teatrelor fiind simțitor întîrziată.

Ar fi bine ca, pe viitor, actorii, regizorii și pictorii scenografi să aibă în fiecare concediu sarcini precise pentru stagiunea următoare, la care să poată medita cu folos în timpul odihnei lor. Aceasta e de altfel și legitima lor dorință.

M. RAICU

Necazurile unor nopți de vară

„Acțiunea" a început, în pragul verii, după închiderea sălilor de spectacol din București. Între pereții care au ascultat atîtea voci, monologuri, șoapte de dragoste sau accente de ură, se aștern tăcerea și răcoarea. Asta, numai puțină vreme, căci pojarul lunilor de vară odată domolit, mîini harnice șterg decorurile de colb și fac să strălucească din nou galbenul paftalelor și tăișul spadelor.

În acest răstimp, cei mai mulți actori, vrăjitori ai cuvîntului rostit pe scenă, se odihnesc, așteptînd stagiunea de toamnă. Dar activitatea teatrală nu s-a sfîrșit. Drumurile țării sînt străbătute în lung și lat de turnee. *Vin* ansambluri, *vin* actori — schimbînd între ei publicul și scenele — așteptați și primiți cu bucurie și nu fără curiozitate și interes, de către localnici.

Din păcate, vin și altfel de „artiști".

I-am întîlnit la începutul verii, într-un local. Puneau la cale o *ieșire* artistică, una din acele afaceri dubioase căreia ne-am resemnat a-i spune „șușanea". Un tînăr molatic, care își poartă hazul legat de numărul kilogramelor ce depășesc „tona", un comic mic și peltic, căruia anii petrecuți în teatre nu i-au ucis amintirile pauzelor de la cinema și ale cupletelor de atunci — le mai recită și azi! — o tînără cu „temperament", adică o dizeuză care cîntă cu un accent îngrozitor *Bella, bella Donna* în nemțește, șansonetele lui Yves Montand în franțuzește, sau chiar pe cele din *Vagabondul* în... indiană.

Nu mai aveau nevoie de nimic altceva, decît de un afiș, pe care au trecut și numele aceluia care cîntă la acordeon, și al celui care trage cortina („realizarea tehnică"). Și, desigur, nu au roșit dacă au putut să vă „ia banii" — cum spun ei — și apoi au plecat grăbiți.

Poate veți întîlni printre ei și un nume „mare". Asta a însemnat „sacrificii". Nu pentru artist, ci pentru „colectivul" care i-a plătit un gaj menit să înmoaie toate „prejudecățile" artistice. Căci, uneori, ele pot fi înmuiate...

Pe acești, cum să le spunem... (pe „colegii" lor din domeniul scrisului, Eusebiu Camilar i-a denumit „sicofanți"...) i-ați văzut la lucru! Prima reprezentație o începeau la ușa sfatului popular: tratative cu șeful secției culturale, îl „vrăjesc", sînt gata și să „ofere" ceva în numele artei, își prezintă interpretele, care surîd promițător, îl aduc și pe scamatorul trupei, care „scoate" funcționarilor bani din nas și apă din urechi, pentru a le înmuia „principialitatea".

— Dar autorizația?

— Avem!...

Scot de undeva un petec vechi, o zdreanță trecută prin „bătălii", pe care nu scrie nimic și pe care nu se poate citi nimic. Refuzați, încep să amenințe că se vor duce „undeva" mai sus, mormăie ceva sunînd a nume mare — ca să trădeze, pasămite, relații mari. A doua zi, în prima comună din raionul sau regiunea respectivă, fac să se înțeleagă că sînt cei mai buni prieteni cu cei pe care i-au cunoscut în ajun, la centru... Între timp, au și făcut afișajul, cu hîrtii pe care sînt ticluite nume în doi peri, care să inducă în eroare: Fotache Antoniu, M. Anghelescu, Tică Petrescu, Para Pălineanu, Jenică Ionescu etc. Și reprezentația poate începe, și cu ea, necazurile unei nopți de vară pentru... spectatori.

Altă dată, acum cîțiva ani, doi escroci au ticluit o afacere, într-un oraș din Oltenia. Au pus un afiș care alinia nume mari, celebre, de maeștri ai umorului, ai muzicii, ai dansului. În oraș, a fost senzație. În aceeași zi, a apărut la casa teatrului alt afiș : *Toate biletele vîndute.* Între timp, un interpus vindea bilete la „negru", în loc de 7 cu 15 lei. Biletele s-au epuizat repede. A apărut apoi altă însemnare : „Din cauza îmbolnăvirii maestrului Cutare, spectacolul nu mai are loc. Se înapoiază banii". Bineînțeles, s-a înapoiat prețul oficial al biletelor, iar escrocii au băgat în buzunar diferența — mii de lei. Atenție, deci !...

La ora cînd citiți aceste rînduri, ei și-au rărit, ce e drept, vizitele. Totuși...

Lupta împotriva lor continuă : o dau forurile și organele de resort. Dar „șușaniștii" au o perseverență diabolică. Se strecoară, pătrund, se oploșesc la iuțeală, căci au și darul de a găsi „foruri".

— *Spectacol dat sub egida comitetului de Instituție al Băii Comunale...*

— *Concert de muzică distractivă organizat de Comitetul de stradă al...*

— *Seară veselă sub egida comitetului de reconstrucție a Bisericii Sf. Ilie...*

Feriți-vă, prin urmare. Au și acești paraziți un leac : tratați-i cu indiferență ; feriți-vă de spectacolele lor ; feriți-vă buzunarele, să nu le ușurați pentru acei care vin să se scălimbăie pe bani buni. Și acolo unde au pătruns, trageți la răspundere pe gură-cască sau nepricepuți...

Sînt semne bune... Înființarea Oficiului de Spectacole și Turnee Artistice din R.P.R., examenul sever de triere a artiștilor de estradă necalificați vor face tot mai greu posibil „șușanelele".

Asta însă nu înseamnă că, odată cu căldurile, insolația, muștele, țînțarii, colbul și celelalte necazuri estivale, aceste „manifestări artistice" au luat sfîrșit.

...Dar le putem grăbi sfîrșitul. Simplu : ocolindu-le.

Al. POPOVICI

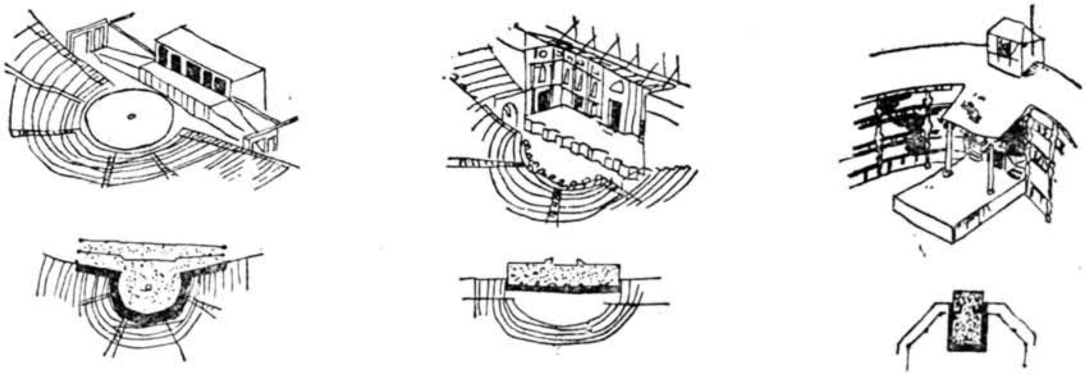
meridiane

Căutări arhitectonice în teatru

În unul din ultimele sale numere, revista „le Théâtre dans le Monde", editată de Institutul Internaţional de Teatru, cu concursul U.N.E.S.C.O., abordează o problemă care se pare că frămîntă astăzi în egală măsură pe animatorii vieţii teatrale şi pe arhitecţii din multe ţări. Este vorba de găsirea unor forme noi de arhitectură interioară a teatrelor ; mai precis, de stabilirea concepţiei generale care să stea la baza căutărilor şi realizărilor practice în acest domeniu. Într-adevăr, la oamenii de teatru — şi, sub impulsul lor, la arhitecţi — se constată în anii din urmă o preocupare vădită de a estompa, sau chiar de a suprima cu desăvîrşire orice barieră între scenă şi sală. Cadrul rigid al scenei „à l'italienne", care desparte sala de spectacol în două compartimente distincte, cu trăiri proprii ce nu se întrepătrund totdeauna, pare să aibă asupra unora darul de a le paraliza elanul artistic. Trebuie spus de la bun început că, în linii generale, nu este vorba aci de o „doctrină" în materie de arhitectură teatrală ci de dorinţa de a se crea, după cerinţele operelor dramatice înseşi, cadrul-instrument — adică sala — cît mai perfect adaptat acestor cerinţe şi care să permită punerea în lumină a sensurilor adînci ale pieselor, în faţa unui public cît mai numeros. Deci : *textul* şi *spectatorul* — iată cei doi pivoţi în jurul cărora gravitează problema. De aci, şi actualitatea ei, în epoca de răscruce a culturii, pe care o trăim. Că aşa este, reiese limpede dintr-o observaţie a cunoscutului regizor Tyrone Guthrie. Constatînd că, deocamdată, nu există o orientare precisă în ce priveşte construcţia de teatre şi că arhitecţii dibuiesc încă, el spune că, pînă la o limpezire a punctelor de vedere, momentul nu i se pare propice pentru a construi teatre noi, căci a merge astăzi după vechile principii arhitectonice, este ca şi cum în a doua jumătate a secolului al XVII-lea cineva s-ar fi apucat, la Londra, să construiască un teatru elisabetan destinat să găzduiască piese *al căror stil şi începuse să fie depăşit.*

În materie de artă teatrală, programul arhitectonic după care s-au construit teatrele a reflectat totdeauna, în organizarea lui, concepţia de viaţă a lumii căreia acea artă i se adresa. Constatarea se impune, începînd cu cele mai vechi „locuri dramatice", cele de la Cnossos şi de la Phoestos, din epoca civilizaţiei cretane, construite cu cca. 2.500 de ani înaintea erei noastre ; continuînd cu teatrele Gre-

Scene de teatru de-a lungul vremurilor : teatru grec, roman şi elisabetan



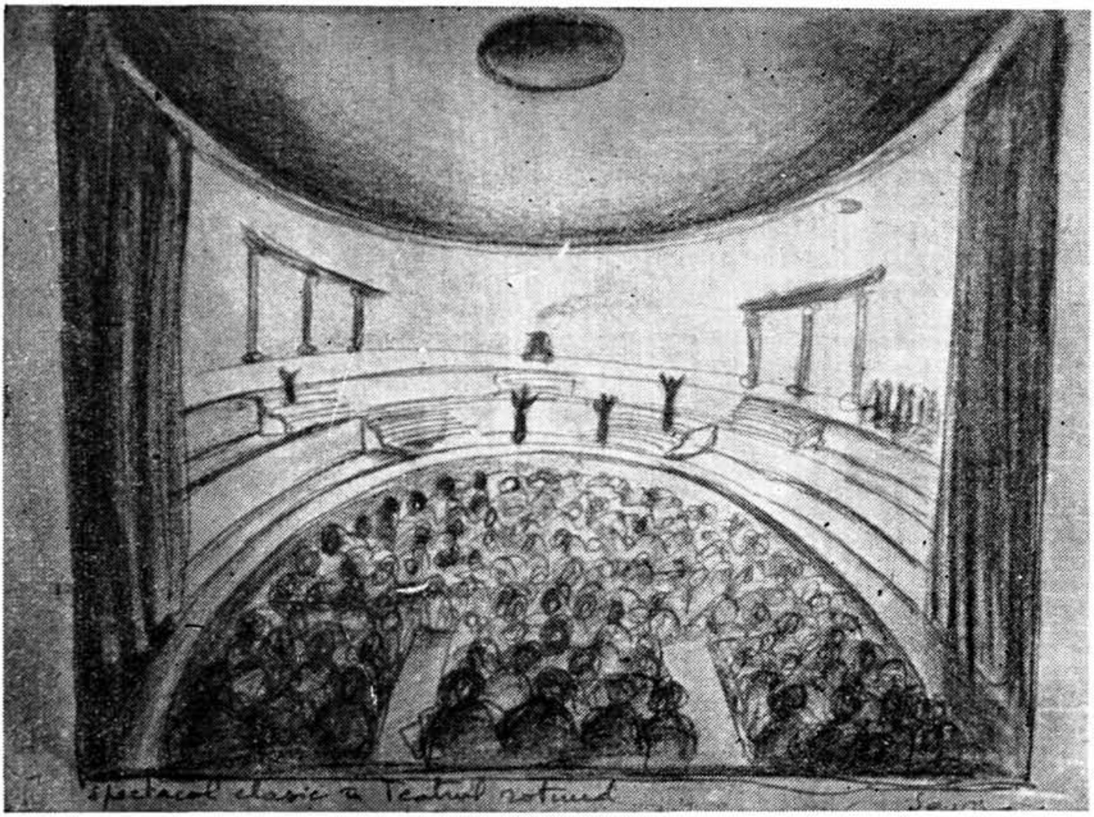
ciei antice, perfect adaptate caracterului popular al artei dramatice din epoca democrației elene, deoarece unele din ele, de pildă cele din Epidaur, Ephes și Scyon, aveau o capacitate de 150.000 de locuri fiecare; în sfîrșit, cu teatrele romane, care păstrează multă vreme același caracter popular.

Nu intră în obiectivele acestei succinte consemnări o enumerare — cu atît mai puțin o analiză — a tuturor fazelor arhitectonice ale teatrului. De aceea, vom trece de-a dreptul la primul teatru de tip modern, construit la începutul secolului al XVI-lea de Bramante la Vatican; la Teatrul Olimpic, construit de Andrea Palladio la Vicenza (1580) și la Teatrul din Parma (1618), operă a arhitectului Aleotti, clădiri cu care începe domnia așa-ziselor teatre „à l'italienne". Aci, scena e delimitată de un cadru, creîndu-se efectul „cutiei optice". Vechile gradene sînt înlocuite cu loji, parterul e drept (mai tîrziu, înclinat). Prin capacitatea lor, care nu depășește decît rareori 2.000 de locuri, ele pierd din caracterul popular, devenind de multe ori construcții rezervate așa-zisei elite.

Sălile de acest tip și-au prelungit existența pînă în secolul nostru, evoluînd succesiv în forma teatrului regal și apoi în a celui burghez. Organizarea lor arhitectonică corespunde concepției de viață a lumii de atunci; o ordonanță de ceremonie în jurul unui centru fix (monarhul) și gruparea maselor după imaginea societății împărțită în clase. Perrotet von Laban le comentează astfel: „Ce se întîmpla pe scenă trebuia să dea naștere iluziei, dar să rămînă ca atare. Limitele între lumea ireală a artei și cea reală a societății burgheze nu trebuiau niciodată șterse sau puse în discuție".

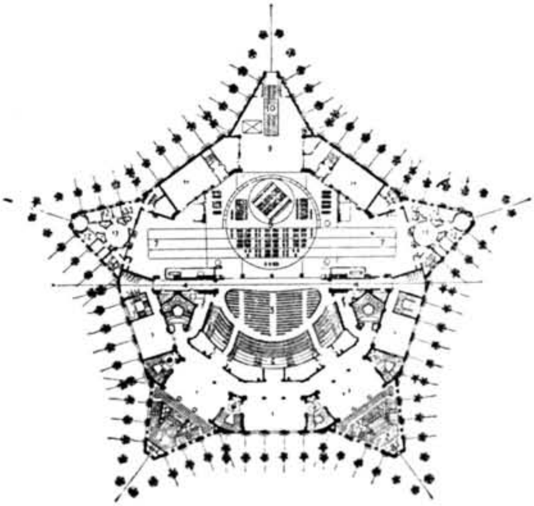
Sigur că de la teatrul lui Bramante la cele mai noi săli, au intervenit pe „structura stabilă" a teatrelor „à l'italienne", tot felul de îmbunătățiri și amplificări, în special cu caracter mecanic. Echipamentul sălilor și al scenei a ținut pas cu progresul tehnicii și, astfel, teatrele de la Dessau, Saarbrücken, „Neues Schauspielhaus" din Dresda, sala „Pigalle" de la Paris și altele sînt dotate cu tot felul de scene culisante, lifturi, turnante, scene combinate etc. Pe această linie, trebuie menționată clădirea Teatrului Armatei Roșii din Moscova, înzestrată cu o imensă scenă, prevăzută cu culisante dispuse pe ambele laturi, cu arierscene, cu o turnantă mare și cu una

Proiect-schiță de Ion Sava pentru un „teatru rotund"


Spectacol clasic în Teatrul rotund

mică, înglobată excentric în prima, precum și cu o serie de trape-lift hidraulice, a căror poziție față de sală se poate modifica cu ajutorul turnantei.

Pentru omul de teatru este însă important cu totul altceva. Arhitectul Pierre Sonrel, autorul unui renumit tratat de scenografie, scrie în acest sens, într-un studiu închinat sălilor de spectacol (revista „L'Architecture d'aujourd'hui" nr. 23, mai 1949) : „Oamenii de teatru au uitat că rolul magic al arhitecturii nu determină numai osatura sălii ci constituie un element al spectacolului... Ei se silesc să rezolve prin căutări decorative sau prin abilități de mașinărie ceea ce depinde în mod unic de dispoziția esențială a sălii, pe care nici decorul, nici mașinismul (tehnica) n-o pot da".



Teatrul Armatei Roșii din Moscova (planul parterului)

Pesimismul lui Sonrel nu este în totul justificat. Încercările de a ieși din impas pe o cale mai valabilă decît cea a „mecanismului" s-au înmulțit. Artiștii epocii noastre caută incontestabil forme care să le îngăduie să exprime concepția nouă de viață. Fugind de un tradiționalism simplist și conformist, care ia ca punct de plecare arta burgheză a secolului al XIX-lea și încercînd să se inspire din momentele de culme ale culturii, ei caută să elaboreze o nouă concepție în construcția de teatru, și anume concepția teatrului adaptabil.

Principiile acestei noi concepții s-ar putea formula astfel :

1) Desființarea barierei dintre spectatori și actori, creată de cadrul scenic, și restabilirea contactului intim între acești doi factori indispensabili ai spectacolului.

2) Sala să fie un loc neutru și disponibil reprezentației, care îi va da suflet, o va decora (nu numai prin decor), îi va decide „tonul", „expresia".

Teatrul adaptabil este, așadar, o sală devenită instrumentul care face posibilă crearea oricărui spectacol, indiferent de stilul lui. El acordă deplină libertate realizatorului. Scena este fie centrală, elisabetană sau grecească, fie în formă de arenă, fie „à l'italienne". În raport cu dispoziția scenei, își schimbă amplasamentul scaunele. Lumina și instalațiile tehnice trebuie concepute în așa fel ca să poată corespunde în toate cazurile.

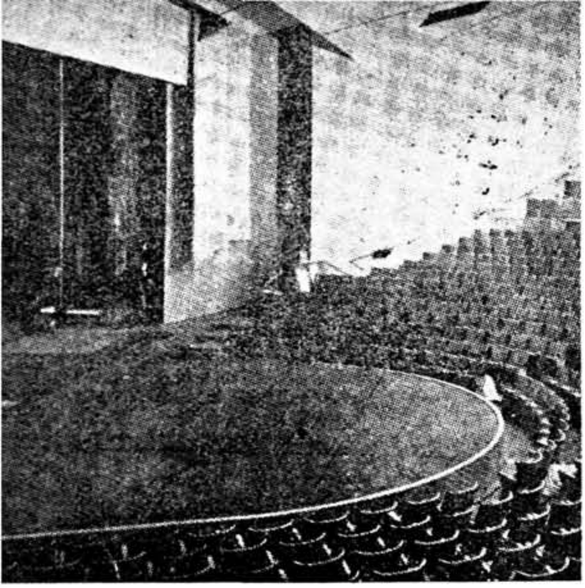
Istoria teatrului adaptabil începe de fapt cu proiectele lui Walter Gropius (1930) pentru așa numitul „Totaltheater", care prevedea ca scena și o parte din sală să fie montate pe o turnantă, scena putînd fi adusă fie în fața spectatorilor, fie în mijlocul lor, ca într-o arenă.

Exemple de teatre adaptabile construite sînt deocamdată puține : cîteva teatre universitare din Statele Unite, ca teatrul universității din Los Angeles (California), a cărui sală poate fi amenajată după nouă scheme ; teatrul de la „Antioh - College" din Ohio și remarcabilul „Ring Theatre" al universității din Miami situat la Coral Gables (arhitecți : Robert M. Little și Marion I. Manley). Acesta are în mod variabil 400—900 de locuri. Poate fi întrebuințat cu scenă centrală sau cu publicul așezat pe o singură latură a ei, obținîndu-se astfel o scenă deschisă cu o turnantă de 10 m. diametru. În toate cazurile, scaunul cel mai îndepărtat e la opt rînduri de locul de joc.

În Anglia, la Bristol, o mică sală, „Dramatic Studio", oferă actorilor posibilități diverse și multiple de a juca în toate stilurile.

Ca un strălucit exemplu de formulă intermediară, în care adaptabilitatea sălii se limitează la modificarea de la caz la caz a numărului de locuri, trebuie amintit teatrul din Malmö (Suedia). Aci, un vast proscenium semicircular pătrunde în public. El este așezat pe elevatoare, putînd deveni fosă de orchestră, parter-orchestră, ca în teatrul grecesc, sau parter cu scaune, care fiind ascunse chiar în spațiul lui sînt escamotabile. Pereți mobili glisează prin pante anume lăsate în tavan și fac ca sala, de 1.700 locuri pe scaune și 500 în picioare, să poată fi redusă, după caracterul spectacolului, la 400, 800 sau 1.200 de locuri.

Experiențe similare întîlnim și în teatrul sovietic. În primul rînd, sînt cunoscute străduințele unor oameni de teatru sovietici de a reda acestei arte și de a-i dezvolta caracterul de masă pe care îl avea în antichitate, prin mărirea capaci-



Avanscena teatrului din Malmö

tății sălii și prelungirea scenei pînă aproape în mijlocul spectatorilor. Meyerhold realizase la Moscova o sală cu scena și locurile pentru public dispuse în aceeași navă de formă eliptică. Dar inovațiile lui în materie de arhitectură teatrală, nefiind legate de o puternică viziune realistă cu privire la interpretarea regizorală și actoricească a pieselor, au deviat în abstracțism și experiențele nu au mai fost continuate. Intră apoi în studiu felurite proiecte interesante, ca de pildă cel pentru un teatru de masă la Harkov (arhitecți : Zdenko-Strijici și Ebbeke, 1930) dispunînd de două scene, una avansînd spre public, cealaltă construită în spatele ei. Un alt proiect este conceput în același stil de arhitectul Barkin și de marele regizor Vahtangov.

Regizorul romîn Ion Sava, căutînd și el să se sustragă rigidității cutiei scenice, a conceput, în colaborare cu arhitectul Bedros, un proiect pentru o sală circulară cu scenă deschisă în jurul publicului și cu scaunele așezate pe un mare disc turnant, urmărind acțiunea fie fix, într-o parte sau alta, fie într-o mișcare lentă panoramică, simultană cu desfășurarea acțiunii.

În general, toate aceste căutări de formule noi nu au dus la rezultate concretizate în realizări care să dea naștere la o școală. Ele și multe altele au ajutat, însă, la conturarea unor noi concepte arhitectonice, care departe de a constitui o rebeliune capricioasă împotriva rigidității formei, reprezintă dezvoltarea firească a unei concepții noi despre arta teatrului.

Cînd vorbim despre ceea ce s-a realizat practic pe această linie a teatrului adaptabil, nu e îngăduit să omitem că în multe cazuri — și observația se aplică mai ales unora din teatrele universitare din S.U.A. — concepția arhitectonică a sălii a fost dictată fie de faptul că inițial localul avea altă destinație (atelier, sală de studii etc.), fie că intenționat se avea în vedere și o altă utilizare a lui (ca sală de conferințe, de club) ; cu alte cuvinte, „adaptabilitatea“ este impusă adesea de considerente care au prea puțin comun cu țelurile exclusiv artistice, devenind o simplă formulă de amenajare lesnicioasă. De asemenea, s-au produs și inevitabilele excese : la teatrul „Turnabout“ (literal : „Întoarce-te“) din Los Angeles, reprezentațiile decurg în modul următor : se joacă pe o scenă, situată la un capăt al sălii ; apoi, la următorul tablou, spectatorii fac să pivoteze scaunele și urmăresc acțiunea în partea opusă a sălii. Desigur, o formulă care nu e din cele mai fericite.

Revista „Le Théâtre dans le Monde“ a întreprins o anchetă printre regizori și oamenii de teatru, cu privire la teatrul adaptabil. Punctele de vedere au fost împărțite.

Adepții teatrului adaptabil susțin că orice piesă poate fi mai bine reprezentată pe o scenă deschisă decît pe scena „cutie“. De altfel, formula teatrului adaptabil permite și schema „à l'italienne“. Pe de altă parte, oponenții susțin că e vorba de o „modă“ trecătoare, care recurge la formele primitive ale teatrului și că piesele scrise pentru astfel de scene, cum ar fi tragediile antice sau dramele lui Shakespeare, pot fi montate cu mai multă eficacitate pe scena închisă.

Unul din adepții principiului teatrului adaptabil, cunoscutul regizor și actor Jean Vilar, directorul Teatrului Național Popular din Paris spune : „...așa după cum imaginația este abstractă și nelimitată, și scena trebuie să fie nelimitată, nu închisă, și dacă e posibil, goală. Atunci, imaginația se va putea bucura — cea a poetului, cea a actorului și cea a spectatorului“.

André Barsacq, pe care publicul nostru l-a putut cunoaște din recentul turneu al teatrului „l'Atelier“, preferă scena deschisă, care dă actorului un relief și o prezență imposibil de obținut pe cea închisă, cu condiția să existe o arierscenă, pentru plantarea unui decor.

Regizorul american Elia Kazan, cunoscut atît în teatru cît și în cinematograf, se ridică împotriva construcției rigide, spunînd : „Pentru a juca cele mai bune texte nou-apărute, ar trebui să dărîmăm teatrele“. Iar decoratorul englez Roger Furse, colaboratorul lui Laurence Olivier, cunoscut publicului nostru prin decorurile și costumele filmului *Hamlet*, își dorește un teatru „ușor transformabil“.

Acelaşi punct de vedere îl împărtăşesc şi Kees van Jersel, director al lui „Toneelgroup Theatre" (Arnhem) şi Mosche Halevy, directorul teatrului „Ohel" din Tel-Aviv.

Împotriva noii concepţii se ridică, desigur, valori tot atît de verificate. Decoratorul D. Oenslager susţine că e neplăcut ca, dincolo de suprafaţa de joc, să vezi tot spectatori (scena centrală), că ar fi o sursă de distragere a atenţiei şi de confuzii. W. Unruh afirmă şi el ca limitarea optică a scenei „à l'italienne" ajută concentrării, iar André Villiers, directorul „Centrului de studii filozofice şi tehnice al teatrului" din Paris spune că scena „à l'italienne" va fi mereu valabilă, „prin puritatea tradiţiei ei şi prin intenţii".

E greu să formulăm o concluzie cu privire la un principiu neverificat încă prin practică proprie. Sigur e că felul în care acest principiu este aplicat are tot atît de multă importanţă, ca şi modul în care au fost transpuse în practică celelalte principii mai vechi. Doar am avut prilejul să înregistrăm atîtea exemple proaste şi de teatru „à l'italienne". Totuşi, credem că valoarea încercărilor pe linia teatrului adaptabil constă în fuga de grandilocvenţă exterioară, de fast decorativ, de stil pompier, de paradă şi, dimpotrivă, în apropierea de autentic, de esenţial, în axarea pe idee, în urmărirea conţinutului. Soluţie tranzitorie sau durabilă — cert e că teatrul adaptabil şi-a cîştigat deocamdată meritul de a stimula creativitatea pe planuri diverse, însă toate legate de progresul artei teatrale, în ceea ce are ea valabil. Rămîne să vedem dacă, prin concepţia ce-i stă la bază, este numai o noutate trecătoare sau dacă reprezintă realmente o formulă de viitor.

Liviu CIULEI

Ştiri din...

U.R.S.S.

◆ Teatrul Comsomolului Leninist din Leningrad a prezentat în premieră unională piesa *Str. Trei privighetori, nr. 17* a dramaturgului iugoslav Dragutin Dobricianin.

Piesa relatează aventurile unui tînăr student, Mişa, care după luni de aşteptare, primeşte un ordin de repartizare pentru o cameră situată pe strada Trei privighetori, nr. 17. Datorită unei greşeli strecurate în ordin, studentul nimereşte pe un şantier. Cu toată împotrivirea constructorilor, studentul temîndu-se să nu-şi piardă locuinţa, se instalează în casa aflată în plină construcţie, fără acoperiş, uşi şi ferestre. Temerile lui se dovedesc curînd întemeiate. În aceeaşi zi, se mută în „casa nouă" familia paznicului şantierului, precum şi o femeie în vîrstă, mătuşa Polea. Spre surprinderea tuturor, în aceeaşi noapte, viitoarea baie este rechiziționată de un tînăr cu numele de Pepik. Şi astfel, într-o casă doar pe jumătate terminată, cu încăperi încă pline de var, cărămizi şi moloz, un grup de oameni încearcă să improvizeze o viaţă normală. Lucrurile sînt însă departe de a fi normale şi viaţa proaspeţilor colocatari este plină de neînţelegeri şi încurcături, descrise de dramaturg cu deosebit haz.

Înscrierea acestei piese în repertoriul Teatrului Comsomolului Leninist este legată de o întîmplare destul de neobişnuită. În cursul anului trecut, cu prilejul călătoriei sale în Iugoslavia, profesorul V. Zaiţev de la Universitatea din Leningrad a vizionat acest spectacol la Split. Plăcîndu-i piesa, profesorul a solicitat textul ei, pe care, odată înapoiat în patrie, l-a transpus în limba rusă şi l-a predat Teatrului Comsomolului Leninist. În timpul repetiţiilor, teatrul s-a adresat autorului, solicitîndu-i o serie de modificări. D. Dobricianin a considerat pe deplin îndreptăţite observaţiile primite din partea teatrului sovietic şi, păstrînd o strînsă legătură cu colectivul teatrului, a adus textului modificările cerute. În felul acesta, pe scena Teatrului Comsomolului Leninist a putut avea loc premiera acestei amuzante comedii, rod al colaboratorii dintre oamenii de artă sovietici şi iugoslavi.

◆ În cursul verii, Teatrul „Vahtangov" a întreprins un turneu la Kiev. Cu acest prilej, au fost prezentate peste 70 de spectacole cu piesele *Omul cu arma, Foma Gordeev, Oleko Dundici, O gardă grea, Cyrano de Bergerac, Mult zgomot pentru nimic* şi altele.

În timpul turneului, teatrul a prezentat în premieră comedia *Etajul 6*, aparţinînd dramaturgului francez contemporan A. Jery. Piesa relatează aspecte din viaţa oamenilor simpli ai Parisului de azi.

◆ În cursul acestei veri, numeroase teatre regionale au întreprins turnee la Moscova. Spectacolele prezentate cu acest prilej au reliefat izbînzile pe care teatrele sovietice regionale, dintre care unele situate la sute de kilometri de capitala ţării, le-au repurtat pe drumul strădaniilor lor pentru desăvîrşirea măiestriei artistice. Turneele teatrelor regionale au demonstrat largile posibilităţi creatoare de care dispun astăzi teatrele sovietice, care abordează cu succes cele mai felurite genuri şi cele mai dificile lucrări ale dramaturgiei clasice sau contemporane.

În acest sens, exemplul oferit de Teatrul de Dramă al Regiunii Nord-Osetine este deosebit de elocvent.

Înscriind în repertoriul său *Othello* de Shakespeare, teatrul și-a asumat o grea răspundere. Pe de o parte, exigențele unui text dramatic de mare adîncime și frumusețe poetică, solicitînd cele mai delicate compartimente ale sensibilității actoricești, pe de altă parte, imaginea vie, neștearsă a unui Othello, așa cum fusese creat cu ani în urmă de Mordvinov pe scena „Mossovietului", impuneau teatrului o deosebită atenție în ceea ce privește menținerea spectacolului pe linia sensurilor textului shakespearian și la nivelul tradițiilor interpretative ale tragediei pe scena sovietică.

Teatrul de Dramă al Regiunii Nord-Osetine, departe de a se mulțumi cu aplicarea unor experiențe înfăptuite pe alte scene, a căutat drumuri proprii în descifrarea sensurilor profund umane ale dramei, căi noi pentru creionarea eroului shakespearian, modalități noi pentru redarea tragediei sale.

Prin eforturile comune ale actorului V. Thapsaev, în rolul lui Othello, și ale regizorului Z. Britaev, spectacolul Teatrului de Dramă al Regiunii Nord-Osetine înscrie o pagină nouă în istoria întrupării scenice a dramei lui Shakespeare.

Cronicarul dramatic al ziarului „Pravda", Pavel Antokolski, analizînd acest spectacol, scrie printre altele : „Dacă adîncești creația lui V. Thapsaev, te convingi de un lucru foarte simplu : Othello creat de el e un om care, prin însăși natura sa, e făcut pentru a fi fericit. Fericirea sa, succesul său, Othello — interpretat de Thapsaev — le exprimă prin mijloace simple, dintre care cele mai importante sînt zîmbetul și rîsul. Zîmbetul îi mărturisește sentimentele și de aceea toată dragostea lui atît de puternică, dar atît de gingașă pentru Desdemona parcă stă cuibărită în surîsul său.

Othello, astfel cum ni-l prezintă Thapsaev, ne rămîne în amintire ca un pasionat luptător pentru viață".

În încheierea cronicii, P. Antokolski subliniază : „...Reprezentația merită atenția spectatorilor și mai ales a colectivelor teatrale din capitală. Acestea ar avea multe de învățat de la actorii Teatrului Regiunii Nord-Osetine, dar mai ales cum trebuie citită cu ochi limpezi și cu privirea mereu proaspătă, moștenirea veacurilor trecute și cum trebuie dezvăluită această moștenire ca o pagină plină de măreție și viață veșnică".

Franța

◆ Înregistrarea integrală pe discuri a spectacolelor teatrale ia în ultima vreme o amploare crescîndă în Franța. Recent, au fost înregistrate *Burghezul gentilom* de Molière, în interpretarea ansamblului Comediei Franceze, *Don Juan* de Molière, jucat de formația Teatrului Național Popular al lui Jean Vilar, ca și piesa *Dama cu camelii* de Dumas-fiul, cu Edwige Feuillère în rolul titular.

Înregistrarea acestor spectacole s-a realizat în cursul reprezentațiilor publice ale teatrelor.

◆ Teatrul „Pigalle" din Paris, a cărui conducere a fost preluată de actorul și regizorul norvegian Aario Marist, va prezenta în stagiunea aceasta un repertoriu cuprinzînd opt piese străine, necunoscute încă în Franța, și trei lucrări noi ale unor dramaturgi francezi. Printre autorii cu care parizienii vor face cunoștință prin mijlocirea ansamblului lui Marist, este și scriitorul danez Kaj Munk.

R. Cehoslovacă

◆ Festivalul pieselor slovace și cehe, desfășurat în primăvara acestui an la Bratislava, a constituit o amplă trecere în revistă a forțelor creatoare ale teatrului slovac. Cu prilejul festivalului, au fost prezentate pe trei scene 47 de spectacole, dintre care 29 de piese de teatru, opt spectacole de operă, două recitaluri de balet, patru spectacole de operetă și două piese pentru tineret.

În răstimpul celor trei săptămîni cît a durat festivalul, au fost organizate numeroase întîlniri între colectivele participante la festival și oamenii de teatru cehi și slovaci.

◆ În cursul actualei stagiuni, „Teatrul Frații Mrstik" din Brno va prezenta o piesă inedită a lui Alois Mrstik : *Ladies Patronesses*, descoperită de curînd în arhiva dramaturgului și criticului literar K. Elgart Sokol.

Piesa dezvăluie cîteva aspecte din viața burgheziei cehe. Intriga gravitează în jurul unui bal, ai cărui organizatori omit să invite pe reprezentanții corpului didactic local. Profund jigniți și incitați mai ales de soțiile lor, profesorii urzesc o complicată răzbunare.

Piesa, scrisă în 1906, a fost abandonată de autorul ei, care a revăzut-o abia în 1915, cînd, în colaborare cu Elgart Sokol, i-a adus substanțiale modificări. De atunci, de-a lungul atitor zeci de ani, piesa a rămas ascunsă printre alte hîrtii, cîștigîndu-și de curînd dreptul la viață, datorită cercetărilor întreprinse asupra moștenirii literare a lui Elgart Sokol.

Anglia

◆ Săptămînalul „The Stage" publică știrea că recentul Congres Internațional al Criticilor Dramatici, ale cărui lucrări s-au ținut la Paris, a hotărît în unanimitate constituirea unei Asociații Internaționale a Criticilor Dramatici. Asociația va putea elibera membrilor săi documente care, certificînd oficial funcția pe care ei o exercită, le vor da posibilitatea să fie acceptați ca atare și de teatrele din alte țări decît ale lor. Asociația va facilita călătoriile în străinătate ale criticilor dramatici. Congresul a ales un comitet provizoriu, care să pregătească constituirea Asociației.

◆ Stagiunea 1956—1957 a Teatrului „Old-Vic" s-a deschis cu *Timon din Atena*, în care Ralph Richardson și-a făcut reintrarea pe scena acestui teatru, după o întrerupere de nouă ani, și cu *Cymbeline*. La 23 octombrie, urmează să aibă loc primul spectacol cu *Mult zgomot pentru nimic*. Ultimele două piese nu au mai fost jucate la „Old Vic" de 25 de ani. Către sfîrșitul lunii decembrie, Robert Helpmann se va alătura restului ansamblului, ca interpret al lui Shylock în *Negutătorul din Veneția*.

În ultimii patru ani, Teatrul „Old-Vic" a montat 23 din cele 36 de piese prevăzute.

◆ Delegați din Anglia și Scoția, întruniți în vara aceasta la Dundee, au hotărît instituirea unui fond de încurajare a tinerilor dramaturgi de talent. În acest scop, vor fi alocate anual încasările obținute la unul din spectacolele de cel mai mare succes.

◆ Întreaga presă engleză este unanimă în a recunoaște înalta ținută artistică a spectacolelor oferite la Palace Theatre din Londra de Teatrul Național Popular din Paris, cu prilejul turneului său în Anglia. Formația condusă de Jean Vilar a prezentat în capitala Angliei un ciclu de spectacole cu *Triumful dragostei* a lui Marivaux, *Maria Tudor* de Victor Hugo și *Don Juan* de Molière. Cronicarii dramatici londonezi au subliniat în special caracterul popular al teatrului, ale cărui spectacole vor rămîne mult timp prezente în amintirea spectatorilor. Dintre cele trei piese prezentate, *Triumful dragostei* a lui Marivaux interpretată de Maria Casarès, Daniel Sorano și Georges Wilson, a întrunit cele mai numeroase elogii.

◆ Nu de mult, „Arts Theatre Club" a prezentat pentru prima oară în Anglia piesa lui Anouilh *Valsul toreadorilor*. Vizionată la Paris de Campbell Williams, directorul lui „Arts Theatre Club", cu prilejul călătoriei sale pe continent, piesa a trezit interesul omului de teatru englez, care a decis montarea ei pe scena teatrului londonez. După cum remarcă presa engleză, gustul lui Campbell Williams s-a dovedit a nu fi dat greș, piesa întrunind unanime elogii atît din partea spectatorilor, cît și a criticii dramatice. Succesul înregistrat de piesa lui Anouilh a determinat recent un alt teatru englez, „Criterion Theatre", să monteze *Valsul toreadorilor*.

R. P. Bulgaria

◆ Locuitorii satelor și localităților mai mari din regiunea munților Rodopi s-au obișnuit, de cinci ani încoace, să asiste periodic la spectacolele echipelor Teatrului popular regional de turnee. Colectivul teatrului e format în cea mai mare parte din tineri, care la început au fost actori amatori, iar cu timpul au hotărît să se consacre în întregime muncii artistice. Ei își desăvîrșesc pregătirea profesională și teoretică, paralel cu activitatea în teatru. Repertoriul Teatrului de turnee cuprinde deocamdată 26 de lucrări din dramaturgia clasică și contemporană bulgară, piese într-un act de A. Cehov și unele piese într-un act de autori cehi, poloni și romîni. Îmbucurător este faptul că teatrul din Rodopi a știut să evite ispita unui repertoriu „ieftin", ușor realizabil și a dozat alegerea pieselor în funcție și de posibilitățile sale și de răspunderea ce-i revine față de un public sincer iubitor de teatru și care răsplătește cu prisosință, printr-o primire călduroasă, eforturile colectivului artistic.

◆ Competițiile regionale ale echipelor de teatru de amatori, ca și concursul organizat cu prilejul sărbătoririi a o sută de ani de la înființarea primelor cămine culturale din țară, au prilejuit constatări îmbucurătoare în ce privește nivelul general al spectacolelor, ținuta lor. O sporită unitate de stil — care evită totuși monotonia —, un progres vădit atît în materie de concepție regizorală și de interpretare actoricească, cît și în domeniul grimei, costumelor și decorurilor (au dispărut aproape cu desăvîrșire „interiorul", „fundalul muntos" și „grădina" șablonizate), un repertoriu ales cu grijă, iată trăsăturile dominante ale acestor manifestări artistice. Colectivul teatral al căminului cultural din satul Bregovo, regiunea Vidin, care a obținut premiul I la concursul național, a dat cu piesa *Neamul Heraților* de scriitorul bulgar Elin-Pelin, un spectacol viu, apreciat de public și de critica de specialitate.

Rodezia

◆ În vara acestui an, a avut loc primul Festival rodezian de teatru, care a întrunit 14 companii de amatori din Rodezia de sud, Rodezia de nord și Nyassa. Donald Jonson, specialist în istoria teatrului și profesor de dicțiune la „Trinity College" din Londra, a prezidat juriul, care a acordat două distincții pentru cea mai bună interpretare masculină și feminină. Succesul Festivalului a fost atît de mare, încît e mai mult ca probabil că el va da impulsul pentru constituirea unei Asociații Dramatice Federale a Rodeziei.

R. P. Polonă

◆ Teatrului polonez îi revine meritul de a fi pus în scenă, primul în lume, piesa lui Leonid Leonov, *Caleașca de aur*. După premiera mondială prezentată pe scena teatrului „Powszechny" din Varșovia, alte două teatre poloneze, cel din Cracovia și cel din Stalinogrod, au montat, la rîndul lor, această piesă. Marcînd acest important eveniment din viața teatrală a R.P. Polone, presa poloneză a consacrat numeroase articole celor trei spectacole. Revista poloneză de specialitate „Teatr" publică sub semnătura lui Jerzy Koenig, articolul „De trei ori Caleașca de aur", ale cărui concluzii ni se par deosebit de interesante, cu atît mai mult cu cît și spectatorii din țara noastră vor avea în curînd prilejul să vizioneze această piesă.

Referindu-se în primul rînd la spectacolul teatrului „Powszechny", articolul subliniază că întregul spectacol poartă pecetea unei exagerate fidelități din partea regiei față de *litera* textului. Din această cauză, deși diversele scene sau caractere au căpătat o întrupare scenică conform textului, spectacolul, în totalitatea lui, a pierdut fidelitatea față de *sensurile* piesei. Ceea ce caracterizează întregul spectacol — arată Koenig — este lipsa acelui fir roșu, menit să reunească toate elementele piesei și să dea viață subtextului. Or, în cazul piesei lui Leonov, subtextul își are o viață proprie, ce se desfășoară adesea dincolo de acțiunea propriu-zis dramatică și uneori chiar împotriva ei. Spectacolul varșovian a lipsit acțiunea de o motivare psihologică, în stare să facă simțite, dincolo de cuvintele rostite pe scenă, sentimentele oamenilor.

„*Caleașca de aur* la Varșovia — scrie Koenig — a fost o „caleașcă" a aparențelor. Spectacolul a pierdut din subtilitate și finețe, născînd discuții în jurul interpretării piesei".

În legătură cu spectacolul prezentat de Teatrul din Stalinogrod, Jerzy Koenig scrie, printre altele: „...piesei i s-a adăugat aici un element nou: caracterizarea eroilor pornind exclusiv de la faptele săvîrșite de fiecare dintre ei". Această viziune personală a regizorului a determinat însă apariția unor eroi deosebiți de personajele lui Leonov. *Caleașca de aur* pe scena acestui teatru nu mai corespunde textului și, mai ales, sensului acordat de text. După cum subliniază articolul din revista „Teatr", experiența aceasta este lăudabilă în măsura în care orice experiență în domeniul artei teatrale este binevenit. «Dar — se întreabă Koenig — problema pe care trebuie să o rezolvăm în cazul de față este următoarea: „cît de departe poate fi împinsă o asemenea experiență?"»

După aprecierile cronicarului polonez, meritele unei juste înțelegeri a textului și ale realizării unui spectacol în spiritul inspirației originale revine teatrului din Cracovia, pe scena căruia *Caleașca de aur* a fost fidelă lui Leonov.

Presa poloneză, deși se arată de multe ori aspră la adresa celor trei spectacole, este totuși unanimă în a saluta prezența piesei lui Leonid Leonov pe scenele teatrelor poloneze.

◆ Pentru primele luni ale actualei stagiuni, teatrul din Szerecin pregătește premiera următoarelor piese: *Neapole, orașul milionarilor* de Eduardo de Filippo, *Rentă pe viață* de Al. Fredro și *Tîlharul* de Karel Ciapek.

◆ Numeroase teatre poloneze au organizat în cursul acestei veri spectacole clasice în aer liber. Astfel, Teatrul de Stat din Opole a prezentat în amfiteatrul natural de la Brzeg, *Romeo și Julieta*. Condițiile scenice ale amfiteatrului — marea deschidere și adîncime scenică, numeroasele scări permițînd desfășurarea acțiunii pe mai multe etaje — au creat un cadru deosebit de propice prezentării tragediei shakespeariene.

Adaptarea spectacolului la condițiile naturale ale amfiteatrului a impus regizorului Szymon Szurmiej rezolvarea unui număr important de probleme tehnice, dintre care unele destul de dificile, ca: reducerea la minimum a decorurilor și asigurarea unei iluminări potrivite în ciuda luminei zilei. Spectacolul s-a desfășurat timp de 3 ore și jumătate, pauzele fiind complet eliminate.

Succesul spectacolului *Romeo și Julieta*, care a reunit 12.000 de spectatori, a îndemnat Teatrul din Opole să prezinte în cadrul aceluiași amfiteatru și *Balladyna* de Slowacki. Paralel, teatrul a reluat și spectacolul shakespearian, de astă dată la amfiteatrul de pe muntele Sf. Anna, în prezența a 10.000 de spectatori.

S.U.A.

◆ În cursul anului 1955, și-a inaugurat activitatea „American Shakespeare Festival Theatre" din Stratford-Connecticut. Proiectată din inițiativa unui grup de entuziaști, construcția noului teatru n-a putut fi desăvîrșită, din lipsă de fonduri, decît prin contribuția unui numeros cerc de iubitori ai dramaturgiei shakespeariene, însumînd aproape 3.000 de oameni, ale căror subvenții au acoperit totalitatea cheltuielilor.

Teatrul are în program organizarea anuală de festivaluri ale dramaturgiei shakespeariene, care se bucură de deosebita prețuire a cercurilor largi ale populației americane. De altfel, „American Shakespeare Festival Theatre" nu se înscrie ca un caz izolat în viața teatrală a Statelor Unite, în măsura în care numeroase alte formații profesioniste și semiprofesioniste își centrează exclusiv activitatea pe popularizarea dramaturgiei marelui Will.

Dintre acestea, amintim formația lui „Antioch Arena Theatre" de la Yellow Springs, Ohio, care și-a sărbătorit de curînd cea de a patra aniversare a existenței sale. Acest teatru își propune ca, într-un răstimp de cinci ani, să prezinte toate cele 37 de piese ale lui Shakespeare. Pînă în prezent, pe scena acestui teatru au fost montate: *Macbeth, Noaptea regilor, Nevestele vesele din Windsor, Cum vă place, Poveste de iarnă* și altele.

O altă formație, a cărei activitate impune o atenție specială, este „Oregon Shakespearean Festival Association" din Ashland, Oregon. În cursul acestei veri, teatrul și-a deschis cea de a 21-a stagiune, după ce anul trecut, timp de o lună, a prezentat *Macbeth, Visul unei nopți de vară, Henric al IV-lea* și altele.

La Cambridge, statul Massachusetts, funcționează formația „Brattle Shakespeare Players". *Othello, Henric al IV-lea, Mult zgomot pentru nimic* — iată cîteva din spectacolele pe care acest ansamblu le-a oferit pînă acum.

Trebuie menționat că activitatea tuturor acestor formații se desfășoară cu precădere în timpul verii, mai frecvent pe scene deschise decît pe scene „italiene". Datorită entuziastei munci a animatorilor acestor ansambluri, spectatorul american are prilejul să vizioneze în decursul unei singure veri 17 piese shakespeariene.

R. D. Germană

◆ Între 9 iunie—30 septembrie, în minunatul cadru natural al ținutului Harz a avut loc, în continuarea unei îndelungi tradiții, „Festivalul German 1956". Inaugurat în 1903 de către dr. Ernst Wachler — care mai tîrziu avea să fie asasinat de hitleriști — ca „teatru popular" destinat să împărtășească germanilor „dramatismul pătruns de specificul național", renumitul „Teatru de munte" de la Thale a găzduit ani de-a rîndul manifestări artistice deosebit de izbutite. Devenind un adevărat sălaș al dramaturgiei clasice germane, el a îmbogățit, totodată, și tradițiile genului de spectacole în aer liber. Întrerupt succesiv de cele două războaie mondiale și gîtuit, în răstimpul dintre ele, de dominația nazistă, firul activității teatrului de la Thale a fost înnodat din nou după 1945. În mare măsură, acest lucru s-a realizat grație eforturilor merituosului ansamblu al teatrului de la Quedlinburg, care a refăcut construcțiile distruse în timpul războiului. Tot din inițiativa celor din Quedlinburg, Thale — situat chiar pe linia de demarcație dintre cele două Germanii — a devenit locul de întîlnire al actorilor și regizorilor din R.D.G. și R.F.G. Aceștia colaborează cu bucurie și însuflețire la reprezentațiile din cadrul Festivalului anual. Anul acesta, ciclul de spectacole s-a deschis cu impunătoarea lucrare *Nibelungii* (partea I și II) de Hebbel.

Reprezentațiile au avut loc zilnic (cu excepția zilelor de luni); s-au dat numeroase matinee pentru școlari și cîte două spectacole duminica — în total 125 de reprezentații, la care au asistat aproximativ 200.000 de spectatori.

Belgia

◆ În drum spre patrie de la Paris, unde a participat la Festivalul internațional de artă dramatică, ansamblul lui „Deutsches Theater" a poposit cîteva zile la Bruxelles. Cu acest prilej, el a prezentat cîteva spectacole cu *Intrigă și iubire* de Schiller, piesă cu care teatrul a participat și la Festival.

După cum relatează revista belgiană „Eventail", spectatorii belgieni au vădit un viu interes pentru spectacolele teatrului german, fiind cu deosebire impresionați de înalta valoare artistică a interpreților.

◆ Spre deosebire de cele mai multe din teatrele capitalei belgiene, care nu și-au redeschis porțile decît acum, în toamnă, „Théâtre de Poche" din Bruxelles a avut anul acesta o stagiune de vară. Ansamblul a prezentat piesa lui Audiberti *Răul te năpădește* (Le mal court). În regia lui André Reybaz și în interpretarea lui Monique Verley, Line Jacques, Anrieu, Gilmar și alții, această lucrare — „mixtum compositum" de spirit voltairian și lirism frenetic, potrivit caracterizării ce i-o dă presa belgiană — pare să fi prilejuit un spectacol de calitate.

◆ La „Théâtre du Parc" s-a desfășurat recent un interesant spectacol cu fragmente din cele mai reușite piese prezentate pe scena acestui teatru în cursul stagiunii de iarnă. Prezentarea fragmentelor a fost însoțită de proiecțiuni cinematografice și comentarii pe marginea scenelor interpretate.

R. P. F. Iugoslavia

◆ Odată cu deschiderea noii stagiuni teatrale, Belgradul a dobîndit un nou teatru de satiră: „Televizorul Arici". Înființat prin inițiativa colectivului redacțional al ziarului satiric „Ariciul", noul teatru își propune să prezinte scenete, cuplete, parodii și balete comice inspirate din imediata realitate. Teatrul va prezenta două-trei spectacole pe săptămînă, îmbogățind programul, de la un spectacol la altul, cu scenete și cuplete reflectînd cele mai proaspete evenimente. În restul săptămînii, în cadrul teatrului vor fi prezentate de predilecție filme satirice mai puțin rulate în celelalte cinematografe.

În programul de activitate al noii formații, sînt prevăzute și spectacole speciale organizate în cluburile muncitorești și fabricile din Belgrad.

Australia

◆ La „Teatrul elisabetan" din Sydney, compania de marionete a lui Peter Scriven a prezentat o piesă în mai multe acte, al cărei subiect e inspirat dintr-o legendă străveche a populației băștinașe australiene. Pe scenă, au evoluat marionete mari cît omul, precum și unele — reprezentînd spirite și ființe imaginare, supraumane — ale căror dimensiuni depășeau pe cele ale oamenilor.

Italia

◆ Compania teatrului „delle Muse" din Roma a reluat, la sfîrșitul stagiunii trecute, comedia *Nu te mai cunosc* de Aldo de Benedetti. Pe scena „Teatrului Mic" din Palermo, a avut loc tot în cursul ultimelor zile ale trecutei stagiuni, premiera mondială a unei noi comedii a lui Giuseppe Achile, *Ostatecul*. Ziarul „Sicilia del Popolo" consideră piesa prezentată „o întîmplare profund umană, deși artificioasă în desfășurarea ei, legată de unele premise tematice, pe care autorul s-a limitat să le enunțe, fără să se mai preocupe în suficientă măsură de dezvoltarea lor psihologică". În continuare, același ziar scrie: „Regia a încercat să suplinească inconsistența materialului dramatic, recurgînd la artificii scenice (voci din afară, joc cu cortina lăsată), secondînd astfel, în limitele teatralității, pe autor, în căutările sale de efecte cinematografice".

Elveția

◆ Orașul Zürich a găzduit anul acesta un festival teatral în patru limbi: Italia a fost reprezentată de tînărul ansamblu „Teatro di Venezia", care a prezentat *La Cameriera brillante* de Goldoni, Franța — de Teatrul Național Popular, cu *Don Juan* de Molière. Compania „Old Vic" a prezentat *Rivalii* de Sheridan, iar gazda — Teatrul din Zürich — a pus în scenă versiunea originală a piesei *Stella* de Goethe.

India

◆ Între 30 octombrie și 2 noiembrie, se va desfășura la Ahmedabad (India) Conferința Mondială a „Institutului Internațional de Teatru". Pentru întîia oară, reprezentanții teatrului occidental și ai celui oriental se vor întîlni pe pămînt indian, ca oaspeți ai Centrului Indian al „Institutului Internațional de Teatru". Pe agenda conferinței, sînt înscrise două probleme: teatrele populare și teatrele pentru tineret.

cărţi-reviste

Două cărţi despre teatrul slovac

Teatrologii burghezi au consacrat un număr relativ impunător de scrieri — studii, eseuri, monografii, manuale — prezentării principalelor aspecte ale istoriei teatrului din unele ţări de frunte, ca Germania, Franţa, Italia, Anglia, care au fost în diverse epoci focare ale creaţiei dramatice şi scenice. Nu de aceeaşi solicitudine s-a bucurat istoria mişcării teatrale din ţările mai mici sau subjugate. Neglijarea în bloc a activităţii teatrale din astfel de ţări duce fără îndoială la reprezentări incomplete ale fenomenului teatral mondial şi la eludarea unor aspecte nu rareori importante ale acestuia. Este firesc ca în primele rînduri ale acelora care luminează astăzi trecutul mişcării teatrale dintr-o astfel de ţară, trecută altădată cu vederea, să se găsească cercetători autohtoni. Călăuzindu-se în lucrările lor, nu de patriotism local, îngust, ci de principii ştiinţifice obiective, ei contribuie la îmbogăţirea nu numai a culturii ţării lor, ci şi a ansamblului de cunoştinţe despre istoria mondială a artei scenice.

În acest sens, sînt demne de semnalat două lucrări recente asupra activităţii teatrale a unui popor vechi, dar pînă nu de mult înrobit, a poporului slovac. Este vorba de cărţile *Lupta teatrului slovac pentru realism* de dr. Zoltan Rampak şi *Chipul actorului* de Magdalena Robinson. Revista cehoslovacă de teatru „Divadlo“ califică aceste două cărţi drept „lucrări de pionierat“.

Cartea lui Z. Rampak — arată revista — „este în Slovacia prima lucrare care ţine seama de toate evenimentele sociale şi politice legate de crearea culturii teatrale“. Cartea se referă la o perioadă apropiată, începînd cu anul 1920. Simţind în mare măsură nevoia materialului documentar privitor la evoluţia teatrului slovac în cele două decenii şi jumătate care au premers instaurării orînduirii democrat-populare în Cehoslovacia, autorul a recurs la o sursă de documentare mai puţin obişnuită, dar nu mai puţin recomandabilă. Anume, pe lîngă recenziile şi cronicile, de altfel destul de rare şi ele, din presa timpului, el a folosit amintirile personale ale artiştilor şi literaţilor mai vîrstnici din Slovacia de azi. Revista „Divadlo“ menţionează că autorul a izbutit să evite viziunea „intimistă“ spre care îl putea abate caracterul personal al izvoarelor de documentare, să interpreteze just datele primare culese şi să analizeze cu rigoare ştiinţifică factorii principali care au determinat dezvoltarea în această epocă a teatrului slovac.

Pornind de la cunoaşterea situaţiei economice, politice şi culturale a Slovaciei şi a Cehoslovaciei în ansamblu, autorul descrie lupta desfăşurată în sectorul teatral între adepţii naţionalismului şi cosmopolitismului pe de o parte şi adepţii teatrului realist pe de alta. Autorul — arată în continuare „Divadlo“ — „cercetează acele elemente ale dramaturgiei şi regiei care au influenţat ridicarea cadrelor actoriceşti şi regizorale slovace, în special pe linia interpretării realiste“. O constatare însemnată, care constituie şi pivotul întregii lucrări a lui Z. Rampak, este că istoria teatrului slovac s-a caracterizat în tot acel timp, pe de o parte, prin lupta dintre „conducerea particulară (a teatrelor) care tindea spre satisfacerea gusturilor decadente ale publicului burghez şi a stînjenit creşterea organică a teatrului slovac“ şi, pe de altă parte, între cadrele de oameni de teatru propriu-zişi „care s-au străduit să asigure această creştere şi să se adreseze unor pături cît mai largi ale publicului popular“.

Lucrarea Magdalenei Robinson, *Chipul actorului*, îşi propune un obiectiv mai limitat, dar nu e mai puţin interesantă. Ea se preocupă de „variabilitatea măştii actorului“. În acest scop, reproduce fotografiile artistice a 44 de actori de seamă din Bratislava — atît tineri cît şi mai vîrstnici. Actorii sînt înfăţişaţi în diversele lor roluri. Fotografiile sînt însoţite de prezentări şi comentarii interesante ; toate acestea la un loc „fac să defileze prin faţa spectatorului-cititor o galerie... de figuri dramatice... care altfel s-ar şterge treptat din amintire". Ne sînt prezentate de preferinţă personaje din piesele jucate în ultimii cinci ani pe scenele Bratislavei. Cartea are o introducere de Ivan Teren, care vorbeşte despre rolul teatrului slovac în trecut şi în zilele noastre.

Şi lucrarea lui Zoltan Rampak, şi aceea a Magdalenei Robinson sînt, pentru mişcarea teatrală la care se referă, lucrări de pionierat, de defrişare. Prin materialul faptic ce-l aduc, cît şi prin concepţiile ştiinţifice ce le stau la bază, ele pot fi preţuite însă deopotrivă ca valoroase contribuţii la cunoaşterea istoriei moderne a unui teatru pe nedrept ignorat pînă astăzi.

R. C.

Mărturisiri instructive*

„Sînt comedian". Sub acest titlu, actorul francez de teatru şi cinematograf Pierre Fresnay scrie o carte simplă şi limpede despre regulile artei actorului, artă care, prin contactul direct cu publicul, exercită cea mai activă influenţă.

Neincrezător în puterea atotroditoare a învăţămîntului teatral, Pierre Fresnay consideră că pentru a-şi exercita meşteşugul, actorul trebuie să aibă o dispoziţie de natură fizică, nervoasă şi mintală. După el, meşteşugul actoricesc se învaţă în muncă practică şi folosind experienţa actorilor în mijlocul cărora joci. Fresnay îşi susţine această convingere cu exemple din propria lui experienţă. El duce ideea mai departe, negînd nu numai folosul învăţămîntului, dar chiar existenţa unei tehnici de bază.

După Fresnay, tehnica aceasta se reduce la foarte puţine lucruri, pe care elevul-actor — dacă este înzestrat cu darurile necesare — le asimilează în cîteva luni.

Trecînd la capitolul „Actorul şi publicul", Fresnay indică debutantului mijloacele prin care actorul poate stabili contactul cu publicul, această fiinţă cu viaţă multiplă. Dacă debutantul va izbuti să găsească diapazonul just, durata tăcerilor, măsura în care îi este permis să rămînă discret — dacă aşa îi cere rolul — sau, dimpotrivă, să sublinieze intenţia, fără să alunece în vulgaritate, atunci, cu siguranţă contactul va fi stabilit. Pierre Fresnay ne vorbeşte apoi de dificultăţile pe care le întîmpină orice actor tînăr în încercarea de a obţine primul său rol, subliniind că rolul odată obţinut, îi dă posibilitatea de a face dovada talentului propriu, chiar dacă se reduce la trei replici, neutre în aparenţă. Sumar, el menţionează şi un alt aspect important din cariera tinerilor actori : acela de a şti să reziste. Autorul cărţii trece însă prea repede asupra acestui aspect al vieţii actorului, deşi el n-ar trebui neglijat. Într-adevăr, în ţările capitaliste, unde în general teatrele constituie întreprinderi particulare, concurenţa între actori este foarte mare şi chiar dacă, în cursul anilor, se operează o selecţie, aceasta nu înseamnă imediat şi asigurarea angajamentului. Actorii sînt de aceea nevoiţi să facă fel de fel de demersuri, să bată la diferite uşi, spre a cere audienţe inutile, să sufere umilinţe, peste umilinţe, cu nădejdea că vor obţine astfel angajamentul mult visat.

Problema compoziţiei unui rol ocupă un capitol întreg din cartea lui Fresnay. El socoate că, pentru a reuşi să creezi un rol de compoziţie, cel puţin o trăsătură importantă a caracterului sau sensibilităţii personajului trebuie să se acorde cu una din trăsăturile temperamentului de care dă dovadă interpretul. În restul cărţii, Pierre Fresnay ne mai oferă bogate indicaţii despre raporturile dintre actorul de teatru şi cinematografie, însemnînd şi cîteva aspecte din munca lui de regizor. „Je suis comédien" este o carte bogată în substanţă, care nu reflectă doar figura unui actor de seamă al scenei franceze, ci constituie şi un îndrumător, care te ajută, în pofida unor idei cu care nu sîntem totdeauna de acord, să pătrunzi tainele meşteşugului actoricesc.

Pitoef, innoitorul

„Mi s-a cerut să scriu cîteva amintiri despre ea (Ludmilla Pitoef)", spune Aniuta Pitoef în prefaţa cărţii sale, „dar a vorbi de Ludmilla înseamnă a vorbi de Georges, iar el este teatrul, compania..."

Într-adevăr, lucrarea aceasta este mai mult decît o biografie a Ludmillei şi a lui Georges Pitoef ; căci, în prezentarea lor, Aniuta Pitoef face incursiuni interesante în istoria teatrului contemporan. Cea mai mică dintre cei şapte copii ai familiei Pitoef ne aduce în faţa ochilor viaţa tumultuoasă a părinţilor săi, începînd cu perioada de formaţie artistică a lui Georges în Rusia, unde a întemeiat primul lui teatru. „El nu se concepea doar actor, ci şi figurant, maşinist, electrician, pictor decorator, director şi regizor", ne arată autoarea cărţii de faţă, redînd apoi momentul în care Georges Pitoef întîlneşte pe Ludmilla în Franţa, zugrăvindu-ne perioada războiului din 1914—1918 şi debutul Ludmillei în teatru, pe cînd se afla în Elveţia.

---

* *Pierre Fresnay*, Je suis comédien, Editions du Conquistador, Collection „Mon Métier", Paris, 1955.

* *Aniuta Pitoef*, Ludmilla, ma mère Editions Juillard, Paris, 1955.

Cartea face să retrăiască înaintea noastră toate dificultăţile întîmpinate de soţii Pitoef pentru a impune un nou stil de teatru. „De la sfîrşitul secolului al XIX-lea, va scrie Georges Pitoef, s-a dat alarma şi teatrul s-a trezit la o nouă viaţă. El s-a ridicat ca să-şi lepede vechile vestminte ale textului, ale jocului, ale decorului, ale costumelor, ale luminii. Punerea în scenă confecţionată a început să cedeze locul unei puneri în scenă pe măsură. N-au trecut decît cîţiva ani, şi această revoluţie s-a produs simultan în toate ţările. Ea a fost săvîrşită de oameni eminenţi: Antoine, Stanislavski, Reinhardt."

După înfiinţarea companiei, conducătorul montează opere ale lui Shaw, Ibsen, Strindberg, Heyermans, Synge, Lenormand, Tolstoi, Cehov, Maeterlinck, Shakespeare, Fleg, Vildrac, Gorki, — Georges Pitoef dovedindu-se plin de ingeniozitate. Astfel, ca să scape de aparentele necesităţi ale spaţiului teatral, el căuta, în epoca aceea, o diviziune neobişnuită a spaţiului. Gémier suprimase rampa, punîndu-i pe actori să urce scările care despărţeau scena de public. Pitoef găsea diverse soluţii, care ţineau seamă de specificul operei reprezentate. Cu ajutorul unui „practicabil", el oferea acţiunii planuri diferite. Dar uneori reprezentările vizuale ale lucrurilor, oricît de simplificate ar fi fost ele, nu-l satisfăceau. Cu toate acestea, în activitatea lui Pitoef, nici un sistem abstract sau teorie a punerii în scenă nu s-au substituit vreodată fidelităţii faţă de spiritul fiecărei opere jucate, care a rămas în mod invariabil suportul poetic şi pretextul descoperirilor şi inovaţiilor sale.

Din fiecare pagină, din fiecare rînd al cărţii, se desprind nenumărate amintiri, imagini legate de acea mişcare de înnoire a teatrului care, în Franţa, a avut în fruntea ei pe Firmin Gémier, Lugné-Poe, Jacques Copeau, iar mai tîrziu pe Pitoef.

Paginile acestea aduc odată cu mirosul fardurilor şi al colbului din vechile teatre, o lecţie de voinţă, de dezinteresare şi de simplicitate, reuşind în acelaşi timp să ne reveleze sufletul celor doi mari artişti, Ludmilla şi Georges Pitoef, care, pentru cei ce i-au văzut jucînd, sînt de neuitat, tocmai pentru că ei şi-au pus tot sufletul în arta lor.

De-a lungul celor 300 de pagini ale cărţii, pe care a consacrat-o memoriei părinţilor săi, Aniuta Pitoef ne împărtăşeşte 25 de ani din viaţa Pitoefilor, adică 25 de ani de luptă, de sacrificii, de speranţe, de eşecuri şi de succese legate de dezvoltarea teatrului contemporan.

Paul B. MARIAN

Studii şi cercetări de istoria artei (An II, nr. 3-4, 1955)*

Cu întîrzieri ce depăşesc cu mult limitele anului în curs, revista Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R. aduce contribuţii valoroase în variate domenii de cercetare ştiinţifică.

Astfel, alături de articolele omagiale închinate lui George Enescu, ea cuprinde studii ample, mai totdeauna bazate pe un material inedit sau nevalorificat pînă acum, grupate pe specificul propriu domeniului cercetat: artă populară, artă medievală, modernă şi contemporană, teatru, aducînd date noi în etnografie şi arta plastică sau informaţii necunoscute asupra unor manifestări artistice de valoare din trecut. În ceea ce priveşte arta modernă şi contemporană, remarcăm studiile şi evocările academicienilor: G. Oprescu şi K. H. Zambaccian — primul aducînd „Date noi despre anii de formaţie ai lui Grigorescu" al doilea despre pictorul C. Ressu, precum şi cele semnate de I. Frunzetti şi Amelia Pavel, respectiv despre „Paciurea" şi „Caricatura politică romînă în sec. al XIX-lea".

Ceea ce ne interesează îndeosebi din cuprinsul revistei, sînt studiile şi cercetările de istoria teatrului romînesc. Pe această linie, trebuie să menţionăm articolele: „Începuturile criticii teatrale romîneşti" de S. Alterescu, „Eminescu despre caracterele dramatice" de Fl. Tornea şi „C. A. Rosetti şi arta actorului" de Anca Costa-Foru.

Studiul lui S. Alterescu începe cu constatarea legăturii dintre dezvoltarea creaţiei teatrale şi mişcarea teatrală naţională în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Încadrînd acest fenomen în procesul de afirmare a culturii romîneşti şi remarcînd obiectivul eliberării naţionale şi sociale, pe care îl servea, autorul pune în lumină contribuţia scriitorilor la dezvoltarea teatrului naţional, a rolului său social-istoric.

Articolul urmăreşte diferitele etape ale luptei pentru afirmarea teatrului romînesc, aducînd exemple şi dovezi din studiile lui Eliade, Bolliac, C. Caragiale, C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri — care toate constituie adevărate mărturii ale luptei duse de cărturarii timpului pentru dezvoltarea teatrului romînesc pe o cale proprie, în legătură cu tradiția teatrului popular și independent de unele influențe dăunătoare ale teatrului străin. Majoritatea literaților epocii, în același timp primii critici teatrali (începînd cu Eliade în „Curierul romînesc" și „Gazeta Teatrului Național", și cu Asachi în „Albina romînească"), exprimă ideea care redă un deziderat comun : teatrul să fie o oglindă a realităților romînești. Cu toate că precursorii și scriitorii pașoptiști nu au avut închegat un sistem de gîndire estetică, esența concepției lor despre artă cuprinde necesitatea creării unui teatru național, a dezvoltării unei literaturi dramatice originale (în special e menționat rolul jucat în această direcție de programul „Daciei literare" — 1840) și totodată a afirmării spiritului veridic, realist în operele dramatice și în interpretarea scenică.

---

* Editura Academiei Republicii Populare Romîne

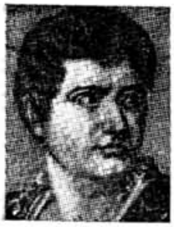
În studiul său, intitulat : „Eminescu despre caracterele dramatice", Fl. Tornea pleacă de la constatarea că în cronicile teatrale ale lui M. Eminescu, problema caracterelor e o preocupare centrală, dată fiind importanța caracterului dramatic pentru valorificarea ideii și originalității operei dramatice, în genere. Distincția calitativă pe care o face Eminescu între drama de caracter și aceea de intrigă, îi servește îndeosebi pentru a arăta importanța caracterului dramatic și exigențele proprii ale poetului față de dramaturgia și repertoriul original. În legătură cu specificul caracterului dramatic, Eminescu considera drept condiție esențială ca acesta să reprezinte sinteza unui grup social, național, și condamna producțiile lipsite de valoare din repertoriul teatrului în care adevăratul caracter e înlocuit prin cazuri psihologice sau criminale. Condamnînd, pe această linie a artificializării vieții, chiar teatrul clasic (Racine, Corneille) și constatînd prestigiul operelor antichității și ale lui Shakespeare, Molière sau Gogol, Eminescu relevă și alte trăsături necesare caracterelor dramatice (logică, claritate, modalitate de a exprima un principiu ș.a.). Lipsit de o viziune dialectică a realității, poetul era împotriva afirmării contradicțiilor de caracter la același individ ; aceasta, pentru a se putea asigura o exprimare clară, directă, puternică a caracterelor omenești. Totodată, Eminescu susținea necesitatea concordanței deznodămîntului cu scopul moral al piesei. După Eminescu, caracterele trebuie să contribuie la exprimarea unei tendințe către armonie, către perfecțiunea morală, urmărită în orice operă de artă autentică.

Articolul intitulat „C. A. Rosetti și arta actorului", semnat de Anca Costa-Foru, pune în lumină acțiunea acestui om politic în sprijinul teatrului realist și al dramaturgiei originale (în calitate de cronicar dramatic și de director al Teatrului Național), precum și opiniile lui asupra specificului artei dramatice. În fine, nota lui M. Florea : „Mărturii asupra activității lui Millo în Franța" aduce cîteva date puțin cunoscute asupra legăturilor marelui actor cu cercurile progresiste din Paris în preajma revoluției de la 1848.

Revista se încheie cu o bogată rubrică de note, documente și recenzii, în care sînt prezentate documente și mărturii asupra diferitelor manifestări artistice din trecut, printre care menționăm : „Primele audiții de muzică rusă în concertele simfonice din București" (F. Foni), „Documente referitoare la Th. Aman" (Radu Bogdan) etc.

Mircea MANCAȘ

calendar



Marele tragedian francez François Joseph Talma — de la moartea căruia (19 octombrie 1826) se împlinesc 130 de ani — nu a fost numai unul din cei mai reprezentativi interpreți ai dramaturgiei clasice franceze, ci și un reformator al artei teatrale în domeniul costumației și al vorbirii scenice. Societar al „Teatrului francez" (1789), om de opinii politice înaintate în timpul Revoluției, prieten și admirator al lui Bonaparte, după lovitura de la 9 Thermidor, Talma devine de timpuriu celebru, jucînd cu incomparabilă forță artistică tragediile lui Chénier, Ducis și Lemercier.

Creator al marilor roluri din tragediile clasice, Talma a jucat în 1808 la Erfurt — pentru a satisface dorința lui Napoleon —, în asistența unui „parter de regi", *Bajazet*, *Moartea lui Cezar* de Voltaire și *Cinna* de Corneille.

Din anul 1806, marele actor a fost profesor de declamație la Conservatorul din Paris, unde a exercitat o puternică influență asupra generațiilor de tineri artiști, încredințați grijii sale (printre ei se prenumără și actorul ctitor al Teatrului romînesc, C. Aristia). Geniul artistic al lui Talma, pe care M-me de Stäel îl compară cu cei mai mari tragedieni ai omenirii, s-a manifestat pînă în ultimele clipe ale vieții: sumbru, patetic și elocvent, adevărat reprezentant al interpretării romantice — fără a excepta și unele roluri de comedie —, Talma a cucerit marele public al epocii prin incomparabila forță a talentului, prin minunatele inflexiuni ale vocii și prin patosul expresiv al jocului său.

Talma s-a dovedit și un critic de artă, dublat de un remarcabil memorialist, prin eseul său intitulat *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral* (1825), în care analizează arta ilustrului său predecesor.

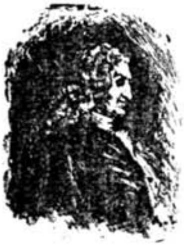
Actor reprezentativ al scenei romînești la începutul secolului nostru, *C. Radovici* a fost, rînd pe rînd, director de trupă (1904), director de scenă la Teatrul Național din Craiova, în fine, societar și director de scenă la Teatrul Național din București. Împreună cu soția sa, marea tragediană Agatha Bîrsescu, Radovici a jucat la Berlin pe Karl Moor din *Hoții* de Fr. Schiller, urmărind cu atenție arta punerii în scenă în contactul cu regizorii germani ai timpului.

În 1909, îl întîlnim printre membrii companiei dramatice de sub direcția lui Al. Davila, a cărui experiență și înțelegere superioară în problemele artei dramatice au contribuit la formația artistică a viitorului director de scenă al Naționalului.

Actor de bogate resurse dramatice, C. Radovici a izbutit să creeze roluri de compoziție *(Procurorul Hallers)* și s-a distins îndeosebi în drama psihologică *(Scandalul* de H. Bataille, *Hoțul* de H. Bernstein, *Manasse* de R. Roman ș.a.), în teatrul clasic universal și romînesc, precum și în dramaturgia lui H. Ibsen.

În timpul primului război mondial, el a rămas — alături de A. Demetriad, Marioara Voiculescu ș.a. — în teritoriul invadat, luptînd sub ocupație pentru menținerea prestigiului teatrului romînesc, în concurență cu trupele germane oficiale.

Moartea prematură, acum patru decenii, a întrerupt o carieră strălucită și a lipsit scena națională de experiența, talentul și competința unui deosebit de înzestrat om de teatru, care a dovedit — în scurta-i existență — o mare înțelegere a problemelor teatrului romînesc.



Puțini dintre acei care apreciază valoarea romanului „Tom Jones" cunosc activitatea de dramaturg și om de teatru a lui *H. Fielding*.

Cu 225 de ani în urmă (1731), romancierul H. Fielding a publicat lucrarea dramatică *Opera Grabstreet-ului*, în care — sub aparențele unei acțiuni de operetă — aducea o critică ocolită regimului de corupție politică, patronat de R. Walpole, fost prim-ministru al Angliei. În 1736, după ce făcuse să apară *Pasquine* — adevărată satiră dramatică a epocii — Fielding reprezintă la „Teatrul Mic din Hymarket" piesa satirică *Trupa de comedianți a marelui Mogol*, în care biciuiește cu vervă moravurile unor trupe dramatice ale vremii care căutau, cu orice preț și cu orice concesii pe planul artei, sprijinul cercurilor înalte din jurul palatului. În comedia satirică *Anuarul istoric pe anul 1736* (jucată un an mai tîrziu), Fielding critică — indirect — politica financiară a lui Walpole, care sacrifica interesele culturale ale țării spre a menține, pe calea unor impozite excepționale, echilibrul financiar.

Curajul, imaginația și forța satirică caracterizează opera dramatică puțin cunoscută a autorului romanelor *Tom Jones* și *Amelia*.

Cu 45 de ani în urmă, premiera *Cometei* (3 octombrie 1911) a marcat succesul dramatic al fructuoasei colaborări dintre cei doi poeți care au dat literaturii romîne opere de necontestată valoare: St. O. Iosif și D. Anghel.

Piesa, scrisă sub vădita înrîurire a celebrei comedii *Cyrano de Bergerac* de Ed. Rostand, și-a datorat succesul în special virtuozității fără rival a autorilor în arta versificației, cuvintelor și imaginilor care redau — sub masca glumei — melancolia și suferința discretă sau, dimpotrivă, veselia exuberantă.

Odată cu succesul piesei, presa a înregistrat în interpretare talentul tînărului I. Iancovescu (în rolul lui Tity Rosnov), jocul plin de poezie al Mariei Giurgea, prestanța scenică a Olimpiei Bîrsan și, mai presus de toate, arta plină de subtilitate și nuanțare în rostirea versurilor pe care o dovedea P. Liciu.

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
Str. N. Filipescu nr. 32, et. II — București
Tel. 2 68 94

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT:
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

Intreprinderea Poligrafică nr. 2
strada Brezoianu, 23—25 București — c. 2474